IDEALISTISCHE NEUPHILOLOGIE

FESTSCHRIFT

FÜR

KARL VOSSLER

ZUM 6. SEPTEMBER 1922

HERAUSGEGEBEN

VON

VICTOR KLEMPERER UND EUGEN LERCH



HEIDELBERG 1922

CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Nr. 1708.

ÜBERREICHT VON DEN VERFASSERN:

KARL BÜHLER-DRESDEN · BENEDETTO CROCE-NEAPEL · GUSTAV EHRISMANN-GREIFSWALD · ARTURO FARINELLI-TURIN · WILHELM FRIEDMANN-LEIPZIG · HELMUT HATZFELD-FRANKFURT A. M. · HANNS HEISS-FREIBURG (BADEN) · VICTOR KLEMPERER-DRESDEN · WALTER KÜCHLER-WÜRZBURG · EUGEN LERCH-MÜNCHEN · GERTRAUD LERCH-MÜNCHEN · CESARE DE LOLLIS-ROM · LUDWIG PFANDL-MÜNCHEN · LEO SPITZER-BONN · OSKAR WALZEL-BONN · EMIL WINKLER-INNSBRUCK UND DEM VERLEGER.

Hochverehrter Herr Professor!

An Festtagen ist es erlaubt, sich festlich auszudrücken und auch einmal im zurückhaltenden Deutsch den romanisch warmen Superlativ zu gebrauchen.

In Ihre Anfänge fällt die Schrift vom „Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft“. Gebückt wie eine Ährenleserin schritt die romanische Philologie durch die Felder des unverknüpft Einzelnen; Sie hoben sie auf den Thronsitz philosophischen Betrachtens. Jahr um Jahr haben Sie seitdem in jedem Buch, in jeder Vorlesung für die neue Würde unserer Wissenschaft gewirkt. Das Motto Ihrer gesamten Tätigkeit könnte lauten:

Dir, Fürstin, werb' ich eine Kompagnie
Und führe gegen deine Feinde sie

— wenn das Kriegführen in Ihrem Sinne wäre. Doch Sie sind friedfertig (weniger aus sanfter Güte als aus heiterer Überlegenheit), und wir schöben Ihnen damit nur etwas von unseren Gefühlen unter.

Wir sind die ersten unter Ihren Schülern, denen die Ehre und Verantwortung akademischer Lehrtätigkeit zuteil geworden ist. Der Titel, den wir dieser Festgabe setzen, ist wie eine Fahne. Von Ihnen haben wir sie empfangen, und Ihnen salutiert sie.

Viktor Klemperer,
Dresden.

Eugen Lerch,
München.

Inhalt.

Eine Abhandlung von Walter Küchler über ein Thema aus der französischen Wortgeschichte konnte des größeren Umfangs wegen nicht aufgenommen werden. Sie wird gesondert erscheinen.

Verzeichnis der Schriften von Karl Vossler.

I. Bücher.

1. Das deutsche Madrigal, Geschichte seiner Entwicklung bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, Weimar, Felber, 1898.
2. Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance, Berlin, Felber, 1900.
3. Italienische Literaturgeschichte (Sammlung Göschen), Leipzig, 1900. 3. Aufl. 1916.
4. Die philosophischen Grundlagen zum «süßen neuen Stil» des G. Guinicelli, G. Cavalcanti und Dante Alighieri, Heidelberg, Winter, 1904.
5. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg, Winter, 1904. (In vermehrter und verbesserter Ausgabe ins Italienische übersetzt, Bari, Laterza, 1908, ins Catalanische, Barcelona, 1917).
6. Sprache als Schöpfung und Entwicklung, Heidelberg, Winter, 1905.
7. Salvatore Di Giacomo, ein neapolitanischer Volksdichter in Wort, Bild und Musik, Heidelberg, Winter, 1908.
8. Die Göttliche Komödie, Entwicklungsgeschichte und Erklärung. 2 Bände, Heidelberg, Winter, 1907—1910. (Ins Italienische übersetzt, Bari, Laterza, 1909—1913.)
9. Il concetto della grammatica, discussioni: Vossler, Vidossich, Trabalza Rossi, Gentile, con prefazione di B. Croce, Città di Castello, Lapi, 1912.
10. Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, Geschichte der französischen Schriftsprache von den Anfängen bis zur klassischen Neuzeit, Heidelberg, Winter, 1913. 3. Tausend, vermehrt durch Nachwort, Nachträge, Berichtigungen und Index, 1921.
11. Italienische Literatur der Gegenwart, von der Romantik zum Futurismus, Heidelberg, Winter, 1914. (Ins Italienische übersetzt, Neapel, Ricciardi, 1916. 2. umgearbeitete Auflage, 1922.) Ein Auszug davon im Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M., 1914.
12. Französische Philologie, Wissenschaftliche Forschungsberichte I., Gotha, Perthes, 1919.
13. La Fontaine und sein Fabelwerk, Heidelberg, Winter, 1919.
14. Dante als religiöser Dichter, Bern, Seldwyla-Verlag, 1921.
15. Giacomo Leopardi, im Druck, München, Musarion-Verlag.

II. Ausgaben.

16. Goethes Werke, Ausg. K. Heinemann, 27. u. 28. Band: Benvenuto Cellini, Rameaus Neffe, Diderots Versuch über die Malerei, Leipzig u. Wien, Bibliographisches Institut, 1900 ff.

III. In den Sitzungsberichten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos. philol. u. hist. Klasse.

17. Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles, München, Dezember 1913, 65 Seiten.
18. Peire Cardinal, ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege, Dezember 1916, 195 Seiten.
19. Der Minnesang des Bernhard von Ventadorn, Februar 1918, 146 Seiten.

IV. Kleinere Abhandlungen.

20. G. G. Belli und die römische Dialektdichtung in den Heidelberger Jahrbüchern VIII, 1898.
21. Die Lyrik des A. Poliziano, ebenda IX, 1899.
22. Pietro Aretinos künstlerisches Bekenntnis, ebenda X, 1900.
23. Benvenuto Cellinis Stil in seiner Vita, in den Beiträgen zur rom. Philol. Festgabe für G. Gröber, Halle 1899, Seite 414—451.
24. Goethes Cellini-Übersetzung in der Wissenschaftl. Beilage der Münchener Allgemeinen Zeitung, November 1900.
25. Parini als Satiriker, ebenda, 22. August 1899.
26. Croces Ästhetik, ebenda, 10. September 1902.
27. Petrarca und Madonna Laura, ebenda, Juli 1904.
28. Zu den Anfängen der französischen Novelle, in den Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, II. Bd., Berlin 1902, Seite 3—36.
29. Zu Goethes «Generalbeichte», ebenda. I (1901), S. 132 f.
30. Weltgeschichte und Politik in der italienischen Dichtung vor Dante, ebenda III, (1903), Seite 1—27.
31. Wie erklärt sich der späte Beginn der Vulgärliteratur in Italien? in der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Berlin 1903, Seite 21—32.
32. Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi, in Miscellanea di studi critici editi in onore di Arturo Graf, Bergamo 1903, Seite 453—481.
33. Tasso's Aminta und die Hirtendichtung, in den Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte VI (1906), Seite 26—40.
34. Die Kunst des ältesten Trobadors, in der Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis, Triest 1910, Seite 419—440.
35. Grammatik und Sprachgeschichte oder das Verhältnis von «richtig» und «wahr» in der Sprachwissenschaft, im Logos, I, Tübingen 1910, Seite 83—94.
36. Das Verhältnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte, ebenda II (1911), Seite 167—178.
37. Kulturgeschichte und Geschichte, ebenda III (1912), Seite 192—205.
38. Das System der Grammatik, ebenda IV (1913), Seite 203—223.
39. Über grammatische und psychologische Sprachformen, ebenda VIII (1919), Seite 1—29.
40. Der Einzelne und die Sprache, ebenda VIII, Seite 266—302.
41. Zu D'Annunzios «Morte del Cervo», in der Internationalen Monatsschrift, Berlin, VI, Juli 1912.
42. Die Überwindung der mundartlichen Aussprache in Frankreich, ebenda, VII, Februar 1913.

43. Wie die Kriegslust in Italien entstanden ist, ebenda, IX, 1915, Spalte 1255—1272.
44. Die Mittellateinische Philologie, ebenda, XIII, Spalte 483—490.
45. Zur Entstehungsgeschichte der französischen Schriftsprache, I, II, III, IV, V, in der Germanisch-romanischen Monatsschrift, III. Bd., Heidelberg (1911).
46. Charakterzüge und Wandlungen des Mittelfranzösischen, I und II, ebenda, IV (1912).
47. Das Leben und die Sprache, ebenda, VII (1915), Seite 85—88.
48. Form und Bedeutung, die Grundfrage der Sprachwissenschaft, im Berliner Tageblatt, Sonntag, 10. September 1916.
49. Boccaccio und sein Dekameron, ebenda, Montag, 22. September 1913.
50. Das System der Philosophie des Geistes (B. Croce), in der Deutschen Literaturzeitung, 18. Juni 1910.
51. B. Croces Dante, ebenda, 7. Januar 1921.
52. H. Hefeles Dante, ebenda, 17. September 1921.
53. Imperialismus und Ästhetentum in Italien, in der Europäischen Staats- und Wirtschaftszeitung, II Berlin, (16. Juni 1917), Spalte 618—621.
54. Über das Verhältnis von Sprache und Nationalgefühl, in Die Neueren Sprachen (XXVI), 1918, Seite 1—14.
55. Über das Verhältnis von Sprache und Religion, ebenda (XXVIII), 1920, Seite 97—112.
56. Vom Bildungswert der romanischen Sprachen, ebenda (XXX), 1922, Seite 226—234.
57. Dante und die Politik, in den Münchener Neuesten Nachrichten, 14. September 1921, Morgenblatt.
58. Dante, in Westermanns Monatsheften, 66. Jahrg., Spalte 156—162.
59. Dante und die Sprache, in Die Pyramide, Karlsruhe, 14. September 1921.
60. Zur Beurteilung von Dantes Paradiso, in der Collectanea variae doctrinae L. S. Olschki oblata, München, Rosenthal, 1921.
61. Dante als religiöser Dichter, im Schweizerland, 7. Jahrg., Bern 1921, Aprilheft.
62. Meisterwerke der italienischen Erzählungskunst, übersetzt von Otto von Taube, ausgewählt und eingeleitet von K. Vossler. Süddeutsche Monatshefte, November 1921.
63. Die italienische Rückkehr zum Idyll, in den Preußischen Jahrbüchern, CLXXXVIII (1922), Seite 17—21.
64. Sistemi chiusi e sistemi aperti, in der Rivista di Cultura, Rom, Maglione e Stini, I (1920), Seite 193—200.
65. Hölderlin e Leopardi, ebenda II (1920), Seite 103—110.

V.

Zahlreiche Besprechungen und Berichte. Die wichtigsten im Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, in den Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, in der Rivista d'Italia, in La Cultura, in der Deutschen Literaturzeitung, im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und in den Neueren Sprachen.

BENEDETTO CROCE.

PER UNA POETICA MODERNA.

Le Poetiche, che si seguitano a comporre e a pubblicare, sono tuttavia concepite come trattazioni scientifiche o filosofiche di un' arte speciale, che sarebbe la Poesia.

Concepite così, esse cadono tutte sotto l'obiezione pregiudiziale mossa contro la possibilità della distinzione e divisione delle arti. Se non vi sono arti speciali, non vi è neppure la poesia in quanto arte speciale, e manca perciò la materia per una scienza speciale e autonoma della Poesia, per una Poetica nel senso anzidetto.

Che si possa controbattere questa obiezione a me par difficile, perchè chiunque ha abito filosofico deve sentire la forza dell'argomento su cui è fondata. Le arti sono distinguibili, e sono state distinte tra loro, solo se guardate, dall'esterno, fisicamente, nei loro segni (linee, colori, toni, suoni articolati, ecc.). Ma l'opera d'arte è sempre un atto spirituale; e dal fisico allo spirituale, e dai concetti della fisica a quelli della filosofia, non vi ha passaggio. Dunque, le distinzioni delle arti, a quel modo ottenute, sono prive, come di carattere estetico, così di valore filosofico, e non serbano altro valore che di concetti empirici, irriducibili a scienza rigorosa o a filosofia, o riducibili in questo sol modo che, quando alzano il capo e vogliono valere per rigorosi e filosofici, la filosofia li punisce col dissolverli.

Nondimeno, poichè ogni dottrina è sempre riproponibile alla dicussione, è da ammettere che questa obiezione possa essere riesaminata e confutata, e la distinzione delle arti, e della Poesia come arte speciale, assisa su nuove basi o riassisa sulle antiche. Ma sta di fatto che questa controcritica non è stata data, e che anzi, di solito, i trattatisti della Poetica asseriscono l'autonomia della Poesia, e della correlativa scienza, dommaticamente, senza darsi pensiero dei dubbi

in proposito, e tutt'al più protestando di non volersi perdere nell'Estetica, nella Filosofia, nella Metafisica, e di volersi tenere nel campo ben circoscritto della Poesia e della scienza della Poesia.

E sta anche di fatto che in questo campo non si tengono mai, perchè non possono tenervisi; e chi scruti con occhio esperto i libri di Poetica vede sfilare in essi i problemi stessi dell'Estetica, comuni a tutte le arti, e riconosce le verità e gli errori propri di questa scienza, e si ritrova innanzi un'Estetica, mutilata bensì e confusa, ma pur sempre un'Estetica, nella quale il riferimento ristretto alle sole opere di poesie, l'abbandono dell'*Ut pictura poësis,* assume il significato della scelta di un certo ordine di esempi a preferenza di altri. Non voglio dire che non provi (sebbene di rado) anche il piacere di vedere confermate in nuove esperienze o per diverse vie le verità già note, e talvolta di ricevere suggestioni per nuovi problemi e nuove verità estetiche. Che ciò accada dipende dal gusto e dall'ingegno personale dello scrittore di Poetica, e, del resto, sotto specie di trattati su quest'argomento si compierono nel passato le migliori scoperte di filosofia dell'arte, a cominciare dalla Poetica aristotelica a venire ai «nuovi Principii di Poesia» del Vico, e alla stessa *Aesthetica* del Baumgarten, che sostanzialmente si configurò come una Poetica.

Ora, se per questa parte le Poetiche fanno il medesimo dell'Estetica (e la sola differenza è che ciò fanno in una posizione ormai impropria e incomoda, e per conseguenza con inevitabili deficienze), è chiaro che a esse è venuta meno la necessaria giustificazione logica e rimangono un nome, a cui non risponde niente di specifico.

È possibile riconoscere o assegnare alla Poetica un campo che le sia specifico? E come questo dovrebbe essere lavorato ai tempi nostri, cioè nel grado raggiunto dal pensiero nei tempi moderni? Tale è l'oggetto di questa breve nota.

E, rispondendo alla prima quistione, dirò subito di sí, ma a un patto, cioè che si smetta dal considerare e trattare la Poetica come scienza rigorosa o filosofica e la si concepisca consapevolmente come semplice scienza empirica o disciplina. Come semplice disciplina, non deve pretendere nè all'assoluta validità dei suoi concetti nè alla deduzione logica e sistematica di essi, ma mirare unicamente all'utilità, cioè a offrire concetti di orientamento e di sussidio alle indagini del conoscere storico. Spero bene che questa restrizione non sembri una diminuzione della dignità della Poetica, perchè si dà e non si toglie dignità a un'opera umana con l'attribuirle o ricordarle il fine che

le è proprio. L'oltrepassamento dei limiti, il gonfiamento del proprio compito, non è un ingrandimento, né una maggiore dignità, se non nella falsa idea degli specialisti, nella lora boria; e vorrei credere che di essa fossero privi i modesti compositori di Poetiche.

Altresì come restrizione potrà suonare l'avvertimento, che soggiungo, a non trarre da quanto ho detto la conseguenza, che la Poetica s'identifichi con la metodologia della critica e storia della Poesia. La vera metodologia di questo aspetto della storia è la filosofia dello spirito, e, più particolarmente, l'Estetica, che elabora le categorie ossia i criteri direttivi di quella interpretrazione storica; com'è comprovato, per non dir altro, dall'intrinseca relazione in cui sono i progressi della critica e storia letteraria coi progressi della filosofia dell'arte e della filosofia in genere: la storia della Poesia è stata a ragione considerata quasi creazione della filosofia idealistica tra la fine del sette e il principio dell'ottocento. Ma se i criteri direttivi sono dati dalla filosofia, i mezzi d'indagine, e perciò anche quelli di esposizione delle indagini compiute, sono offerti invece dai concetti empirici, e più propriamente dai concetti empirici sulla poesia, coi quali si viene come circuendo e stringendo l'oggetto individuo che è il particolare problema storico. La Poetica sarà, dunque, un prontuario di questi concetti, o, se piacerà chiamarla metodologia, una metodologia empirica. Si suole anche discettare, nei prologhi dei trattati, se alla Poetica spetti ufficio normativo; ma la sua efficacia normativa non può se non coincidere con la conoscenza che essa aiuta a procurare delle opere poetiche, di vera poesia, che la storia ha prodotte. In ogni altro senso, la richiesta normatività sarebbe o verbosa tautologia o arbitrio e tendenziosità; ossia la Poetica (e ciò le è accaduto molte volte) si metterebbe a servizio di un particolare ideale d'arte, e, sotto apparente forma teorica, si ridurrebbe all'asserzione di una determinata personalità artistica, o delle pretese più o meno illusorie di una particolare scuola d'arte.

I concetti empirici, che debbono formare come il corpo della Poetica, sono nient'altro che quelli che un tempo si chiamavano i «generi letterari». Anche ai generi letterari è stata negata legittimità nella filosofia dell'arte e validità in quanto criterio di giudizio e di storia della poesia; ma, nell'atto stesso di quella negazione, si è loro riserbato l'ufficio di discernere e classificare le svariate creazioni della poesia per agevolarne l'esame e il discorso. C'è chi si meraviglia che i filosofi stessi, i quali recisamente negano i generi letterari, in quanto critici continuino a servirsene; e la contradizione ci sarebbe,

e grave, e darebbe argomento a dubitare circa la fondatezza della negazione medesima se quelli continuassero a servirsene come criterii di giudizio, approvando o condannando le opere secondo che vi sia o no attuata l'idea della tragedia o del romanzo o dell' ode. Ma quando i critici ricercano, com' è loro dovere, se o no un poeta abbia realmente fatto poesia e quale, e, nel far ciò, chiamano «Lied» il *Maggio* e «ballata» la *Fidanzata di Corinto*, nessuno vorrà biasimarli perchè si valgano delle parole del vocabolario adatte a indicare in quali gruppi delle opere del Goethe quelle due poesie siano state spezialmente collocate.

Quest'esempio, che m'è venuto sotto la penna, mi dà luogo a osservare che, purtroppo, le vecchie distinzioni, come quelle ora ricordate, non giovano più quasi ad altro che a designare con un nomignolo tradizionale certe opere di poesia, e mal adempiono al loro stesso ufficio empirico, che dovrebbe essere ben altrimenti esteso ed importante. Ciò mi porta alla seconda delle due domande di sopra enunciate, vale a dire in qual modo la Poetica dovrebbe configurarsi ai tempi nostri, o, in altri termini, come essa dovrebbe svolgere la dottrina dei generi letterari.

Quelle vecchie distinzioni di generi letterari si formarono nell'antichità greco-romana, furono accresciute e riordinate nei trattati della tarda Rinascenza, e di poco sono state rimaneggiate nei tempi posteriori. Cosicchè tutte esse nacquero sul tronco di un' Estetica antiquata e ormai rifiutata, che assegnava alla poesia un fine didascalico od oratorio, la divideva in contenuto e forma, in pensiero e veste od ornamento del pensiero, innalzava a carattere di poesia le condizioni e circostanze esterne tra le quali le varie opere sorgevano; e via dicendo. Ora, la moderna teoria logica dei concetti empirici (o almeno quella che a me par vera e ho propugnata nella mia *Logica*), all'opposto della teoria che prima aveva corso, dimostra la posteriorità dei concetti empirici rispetto ai concetti puri o filosofici, e la dipendenza di questi da quelli. Quando si dice che l'empiria, assottigliandosi, si fa filosofia e si risolve nella filosofia, si parla effettivamente non della nuda e schietta empiria, ma del filosofare empiristico o positivistico. La schietta empiria non si risolve nella filosofia, perchè, al contrario, n'è prodotta o piuttosto vi si commisura, e varia in funzione delle diverse concezioni filosofiche dei vari tempi, alle quali è chiamata a servire. E nei tempi in cui le menti sono rischiarate dall' Estetica idealistica, dal concetto della sintesi a priori estetica, della creatività dell' arte, della sua spontaneità e autonomia, e la critica

non si attiene a modelli fissi di bellezza e ricerca l'individualità nelle singole opere d'arte come altrettanti fulgurazioni e momenti della storia dello spirito umano, quei concetti empirici, quei generi letterari, di diversa e remota provenienza, debbono essere per gran parte rifatti sui nuovi presupposti.

Ma gli autori odierni di Poetiche (e tra questi i più pregiati) pare che non si siano ancora avveduti di ciò; e sgranano ancora il rosario delle tradizionali partizioni, diventate prive di senso. Peggio ancora, seguitano a trattare di lingua, di metrica, di stile poetico, quando la teoria rettorica dell'ornato e quella meccanica dell'opera d'arte come aggregato di contenuto e di forma sono state sorpassate, e il punto di partenza e la materia della loro trattazione dovrebbe essere unicamente la concreta opera di poesia, che non si riveste già di lingua, ritmo o stile poetico, ma è essa stessa poetica in tutte le sue parti, le quali, astratte dal tutto, cessano di avere carattere poetico. Forse nessuno o quasi dei tradizionali generi letterari ha ora alcun uso, salvo che di terminologia storica e convenzionale. Certo, non ha uso quella partizione che tutti i trattatisti persistono a porre come fondamento della loro trattazione: la tripartizione della poesia in lirica, epica e drammatica. Non indugerò sulla nullità filosofica di questa tripartizione, che opera coi concetti di io e altri, di Tizio che ha di fronte Sempronio e Caio; e pone una poesia che Tizio fa senza occuparsi di Sempronio o Caio (lirica), di un'altra in cui prende a intrattenere Sempronio e Caio (epica), e di una terza in cui li intrattiene altresì, ma nascondendosi dietro le quinte e contraffacendo le voci dei personaggi, o addirittura come Bottom, Quince e Scrout, il leone, il muro e il raggio di luna (dramma): — e poi si accorge che Tizio fa la lirica non solo per sè ma anche per gli altri, e il racconto e il dramma, prima che per gli altri, per sè, e che in ogni lirica si trova racconto e dramma e in ogni dramma lirica e racconto, e così via. Ma, prendendo quella tripartizione proprio nel suo valore empirico e nella sua genesi storica come dettata dalle condizioni esterne, delle recite dei poemi, delle rappresentazioni teatrali e dei canti accompagnati con musiche, e da altrettali circostanze, quale uso potrebbe essa aver ormai se il lavoro (aspro e sottile, ma necessario e fecondo) della critica moderna consiste appunto nel ricercare e nei drammi e nei romanzi, e in ogni opera di poesia narrativa o teatrale o in altro modo che si chiami, il *Leitmotiv* o la lirica, che l'ha generata e formata? La credenza in un genere epico o drammatico può servire oggi soltanto ad ali-

mentare i pregiudizi e i misoneismi circa la forma narrativa, a lasciar credere ancora che le opere da teatro (il che faceva uscire dai gangheri Gustave Flaubert) abbiano una logica a parte, e possano essere mediocri o nulle come poesia e perfette come drammi; e, per esempio, a svalutare un'opera geniale come l'*Adelchi* perchè sarebbe difettosa come struttura drammatica e a sopravalutare un'opera artificiale come il *Prinz von Homburg* perchè condotta drammaticamente in modo impeccabile; a lamentare la perdita della vera poesia narrativa, calma e bonaria, innanzi a capolavori come *Madame Bovary* o una novella del Maupassant, che violerebbero l'epicità adottando forma impersonale e drammatica. E se quella gloriosa tripartizione si dimostra praticamente così inutile, e, come le cose inutilili, talora nociva, si può pensare quale utilità ritengano le altre anche più superficiali o più storicamente contingenti, come l'ode o l'egloga o la tragedia borghese.

Qui si aspetterà, che io dica, quali schemi di generi letterari siano da sostituire ai tradizionali, e forse mi si aspetterà al varco per dare addosso anche ai generi che sarò per proporre. Ma, in luogo di questo, io manifesterò un'altra meraviglia: che cioè i trattatisti di Poetica, oltre a non essersi avveduti che le partizioni che adoperano sono morte, non si siano avveduti delle altre che le hanno già sostituite e che sono ben vive e in piena attività. Dove? Ma nella critica e storia della poesia, che da oltre un secolo cresce e si svolge, nelle pagine dei grandi critici, i quali, via via disinteressandosi della tradizionale Poetica in cui non trovavano sussidii ma impacci, sono venuti e vengono foggiando una serie di concetti empirici che sono veri e propri generi letterari, i generi moderni, quelli che veramente occorre raccogliere, elaborare, ordinare ed accrescere. Nati dalla pratica con le effettive opere di poesia, con la concreta vita letteraria, dalla critica debbono essere desunti per tornare a essa rinvigoriti e determinati, e affinarsi e poi logorarsi nell' uso, preparando nuovi concetti, che percorreranno lo stesso circolo.

E poichè l'indagine critica e di storia letteraria volge su due punti, o piuttosto può per astrazione distinguersi in due momenti, nel primo dei quali si ricerca se un'opera è poesia e nel secondo quale poesia essa è, i generi, che si sono andati formando in seno della critica letteraria moderna, appartengono a due ordini, il primo dei quali sarebbe da denominare di valutazione, e il secondo di qualificazione. Il primo somiglia a una fisiologia e patologia, o a una fenomenologia del brutto (ben altrimenti seria ed efficace della *Estetica*

del brutto, che ai suoi tempi compose il Rosenkranz); il secondo, a una botanica o altra scienza naturale, ossia a una psicologia dei tipi della creazione poetica.

Esempi dei primi possono essere il concetto di poesia classica, che altri ha definito quella in cui è pieno il dominio della forma sulla materia e a me piacque una volta di descrivere come una particolare fusione del «primitivo» e del «coltivato», della ispirazione e della scuola (la poesia dei grandi poeti di tutti i tempi o delle parti grandi delle loro opere); e, in diversi modi o per diversi gradi divergenti da essa che è la poesia in senso eminente (la poesia pura e semplice), l'altra che è stata chiamata romantica o sentimentale (la poesia agitata, di sfogo, sensuale, libidinosa), quella impressionistica, quella ad effetto, quella intellettualistica, che si producono quando la materia prepondera o, per dire con più esattezza, gli affetti pratici non si sottomettono interamente allo spirito artistico e più o meno vi recalcitrano e si fanno valere per sè. A un altro estremo sta la poesia fredda, che è sostanzialmente quella d'imitazione, nata cioè non da un bisogno estetico ma dal semplice fatto che esistono poesie al mondo e ci è gente la quale brama di adornarsi dell'alloro dei poeti. Qui è il largo campo aperto alla virtuosità. Un altro genere di poesia (o meglio di non-poesia) è quella didascalica, psicologica, sociologica, di osservazione, alla quale è da riportare molta parte del teatro e del romanzo moderno; e un altro genere ancora è l'oratoria, la poesia di tendenza; e un altro ancora la poesia piacente, commerciabile, commerciale, che dalla gradevolezza accetta ai circoli eleganti si spinge fino al morboso e al lascivo, sempre per piacere. E c'è poi la serie di concetti che si riferiscono alla varia maturazione o grado di perfezione della poesia, come la poesia rude, la raffinata o manierata la disarmonica, la frammentaria. Direi che c'è anche la poesia che è merito degli odierni italiani, non già di aver coltivata, ma di aver battezzata con un nome, che è uno scherno: la futuristica. La poesia futuristica, versi-liberistica, parole-liberistica, e simili, rappresenta nel campo estetico l'analogo dell'utopismo nel campo politico e sociale. Il mondo della poesia, come quello dello Stato e della società, è in ogni istante conservazione e rivoluzione, e, se anche in esso appaiono di tanto in tanto grandi rivoluzionari, questi sono, insieme, grandi conservatori, perchè creano il nuovo movendo dallo storico ed esistente; laddove il futurista, come l'utopista, pretende saltare sulla storia e, come quello fonda una nuova società sulla carta, così egli crea una nuova poesia solo nella sua presunzione, e, come quello è inetto a

trovare la nuova regola, egli non trova il nuovo ritmo, che sia ritmo e non già tormentosa escogitazione di un ritmo aritmico.

Dopo questa abbondante e pur piccola esemplificazione dei generi letterari di valutazione, mi sarà lecito risparmiarmi l'altra concernente i generi della qualificazione; perchè sarebbe troppo ovvio ricordare le tante distinzioni, che sono in uso presso i critici, della materia infinitamente varia sulla quale sorge la poesia, cioè dei tipi di stati d'animo che nella poesia si innalzano a purezza di espressione e a universalità di significazione. Rigorosamente parlando, come in fatto di gradi non c'è se non o la poesia o la non-poesia, la poesia viva o quella che non è stata mai viva, il bello o il brutto, così, in fatto di qualificazione, non c'è se non la poesia senza aggettivo, la poesia che è definizione di sè medesima. Ma come, empiricamente parlando, è comodo distinguere gradi di perfezione, così anche tipi di qualificazione, che servono ad agevolare l'intelligenza di quel che una determinata poesia sia. Onde la poesia tragica, sconsolata, disperata, serena, lieta, allegra, eroica, coraggiosa, buona, indulgente, affettuosa, realistica, fantasiosa e via dicendo, e la poesia piccola o idilliaca (nel senso etimologico), e la poesia grandiosa e solenne.

E questa è, sommariamente indicata, la materia propria della Poetica, la quale, nel trattarla, dovrà guardarsi da due cattive tendenze: dalla pedanteria e dall'astrattezza. Non si guarderà dalla pedanteria se s'illuderà di potere determinare ed enumerare tutti i concetti empirici escogitati o escogitabili così sui gradi di perfezione come sui tipi di qualificazione; perchè, in entrambi i casi, si sforzerà di metter l'oceano nel bicchiere, e, come l'alunno del mago, vedrà entrare l'acqua a fiotti per tutta la casa senza poter mai servirsene al suo uso. Nè si guarderà dalla pedanteria se, non paga di ordinare nel modo più perspicuo i concetti empirici di maggior uso e urgenza per la critica e storia della poesia, si arrabatterà a sistemarli e dedurli in modo rigoroso, dimenticando che quelli sono empirici e perciò non trattabili a rigor di logica e di dialettica. Nè, infine, si guarderà dall'astrattezza se non si riferirà di continuo, mercè esempi opportunamente scelti, alla individualità delle opere di poesia. Che gli esempi siano attinti alla letteratura nazionale (Poetica tedesca, italiana, francese, ecc.) o alla letteratura mondiale è cosa da lasciare ai fini particolari che il trattatista si propone e alla sua particolare capacità e preparazione. Con piacere ho letto di recente nella Poetica dell' Ermatinger (*Das dichterische Kunstwerk*, che ha il giusto sottotitolo di *Grundbegriffe*

der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte, Leipzig, 1921), alcuni paradigmi di poesia lirica, ottimamente analizzati, e mi par che in questa via occorra proseguire. Qui, nel libro dell'Ermatinger, si sente di porre il piede sul sodo, laddove nelle distinzioni che egli serba di lirica, epica e drammatica, e altrettali, il piede affonda.

Quanto vantaggio una Poetica così trattata sia per apportare allo studio della poesia, e quanto specialmente alla scuola, non dirò, perchè mi sembra cosa evidente. Ma, soprattutto, ai fini della scienza, essa darà opportunità a discutere, con la necessaria ampiezza e precisione, i concetti che effettivamente si adoperano nella critica e a renderli di più sicuro possesso e maneggio. L'Estetica propriamente detta, se è il presupposto che non bisogna mai perdere di vista perchè si perderebbe con essa l'idea stessa della poesia e dell'arte, non è il luogo adatto a queste indagini e discussioni, delle quali ho determinato il carattere e l'ufficio, e procurato di mostrare che debbono formare il vero e proprio oggetto della Poetica moderna.

VICTOR KLEMPERER.

ROMANTIK UND FRANZÖSISCHE ROMANTIK.

Zusammenfassungen bedeuten im Literarischen wie im Staatlichen immer zum mindesten Benachteiligungen für den Einzelnen. Wenn man aber überhaupt eine Gruppierung ohne allzustarkes Einzelunrecht vornehmen kann, so sicherlich gegenüber dem europäischen Literaturverlauf seit dem letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts. Denn ungemein deutlich hebt sich eine dreitaktige Bewegung heraus: der Anstieg einer romantischen Welle, ein Wellental, das man Realismus zu nennen gewohnt ist — diese Bezeichnung freilich birgt fast noch größere Unklarheiten als der hier zu behandelnde Begriff des Romantischen — und eine neue Woge der Romantik, die seit den neunziger Jahren ansteigend noch heute als Neoromantik, Expressionismus, Futurismus usw. mächtig einherflutet. Da ist es kein Wunder, daß man sich immerfort um die Erkenntnis des Romantischen bemüht, um das eigentliche Wesen dessen also, was unsere geistige Welt durch Anziehung und Abstoßung seit bald anderthalb Jahrhunderten beherrscht. Ein Wunder aber ist es auch durchaus nicht, daß man dem Begriff der Romantik gegenüber noch immer nicht zu Klarheit und Übereinstimmung gelangt ist. Denn ob man die Frage in historischer Einstellung nach dem Woher, Wann und Wo erhebt, oder rein phänomenologisch nach dem Was, dem ideellen Wesenskern: immer wird man durch die Vielfältigkeit und — schlimmer! — durch die Gegensätzlichkeit der Antworten verwirrt, die alle ihre teilweise Berechtigung haben, durch den ungeheuren, funkelnden Reichtum des Begriffes also. Max Deutschbein, der leidenschaftliche Verfechter des ausschließlich phänome-

nologischen Betrachtens legt seiner Studie über «das Wesen des Romantischen» (1921) die «sich wunderbar ergänzende» deutsche und englische Romantik der Jahre 1795—1830 etwa unter, mit der parenthetisch beiseite schiebenden Bemerkung: «Die Romantik in Frankreich ist im wesentlichen fremder Import». Eine Aussage, die um so gefährlicher ist, als sie Wahres mit Falschem vermengt. Ich möchte die Ursache für diesen Fehlgriff in der Ausschließlichkeit der von Deutschbein angewandten phänomenologischen Methode sehen. Gewiß ist ein bloß historisches Betrachten nur imstande, Körper ohne Geist aufzubauen. Aber das ist eben kein Historiker, vielmehr das Zerrbild eines solchen, wer am Körperlichen haften bleibt und die von Deutschbein als phänomenologisch bezeichnete Forschung nach Wesen und Eigengesetzlichkeit der Dinge unterläßt. Wiederum ist rein phänomenologisches Betrachten dem Bemühen zu vergleichen, einen Geist ohne Körper zu malen: das führt notwendig in die doppelte Irre des zu Engen und zu Weiten. Im vorliegenden Fall ist es fraglos historisch falsch, die Romantik gerade dort einen fremden Import zu nennen, wo mindestens eine ihrer stärksten Wurzeln liegt — denn ohne Rousseau sind die Werke der Romantik nicht gut denkbar. Es tritt aber doch eine zweifache Komplikation ein, wenn ich beim Wo und Wann der Romantik Frankreich berücksichtige. Denn einmal sind die französischen Literarhistoriker selber, die sonst so sehr auf jeden französischen Rechtstitel bedachten, äußerst geneigt, die französische Romantik als fremdes Einfuhrgut anzusehen, ja einige blicken mit scheelen Augen darauf, wie auf eine Art eingeschmuggelten Opiums, das die französische Volksgesundheit geschädigt habe. Und zum zweiten lassen die französischen Literarhistoriker ihre romantische Epoche durchweg um 1830 beginnen, obschon die für unsere Auffassung entscheidenden Werke der französischen Romantik, Atala, René, das Génie du Christianisme, Adolphe, Obermann, und Lamartines Méditations alle weitaus früher erschienen sind .... Stellt man aber die Frage allein nach dem Wesen des Romantischen, so steigert sich die Wirrsal der Antworten zu vollkommenen Gegensätzlichkeiten. Will ich etwa den Romantiker an seiner Art zu lieben erkennen, so kann ich ebensogut den unersättlich sinnlichen Pascha der Leporelloliste, wie den sanften Ritter Toggenburg oder den schmachtenden Troubadour der Princesse lointaine als Typus aufstellen. Will ich ihn aus seinem Verhältnis zum Staat begreifen, so denke ich gleichzeitig an die beiden unglücklichen Romantiker auf dem preußischen Königsthron

mit ihren absolutistisch reaktionären Neigungen und an eine Münchener Tragikomödie. Als dort im Jahre 1919 die Räterepublik ihre Hand auf die gesamte Presse gelegt hatte, füllte sie das ihr gemäße allein erscheinende Blatt zum großen Teil mit den expressionistischen Zeichnungen und Worten der neoromantischen Schwabinger Künstlerschaft.

Wenn ich nun all diesem Verwirrenden gegenüber nicht nur die oft gestellte Frage nach dem Wesen des Romantischen neu erhebe, sondern gleichzeitig auch im engeren Fachinteresse des Romanisten nach der etwaigen Eigenart oder dem vielleicht gar nur scheinbaren Vorhandensein der französischen Romantik forsche, so ist diese zweite Frage keine Zersplitterung und Verengung; vielmehr glaube ich gerade auf solche Weise zu einer festen und einheitlichen Begriffsbestimmung zu gelangen.

Die in den verschiedensten Fassungen und Kombinationen zumeist wiederkehrende Ansicht geht dahin, daß den Romantiker ein Übermaß der Gefühlskräfte ausmache. «Menschen, in denen Gefühl und Einbildungskraft das klare Denken überwiegt, Seelen von mehr Wärme als Helle» nennt sie 1847 D. F. Strauß in seinem «Romantiker auf dem Thron der Cäsaren». Da er als Historiker und Politiker spricht, so läßt er aus solcher Veranlagung Romantik entstehen, wo auf «Markscheiden der Weltgeschichte» Sehnsucht nach alten gemütvolleren Zuständen quälerisch vorhanden, und wo doch der sehnsüchtig rückwärts Gewandte wider eigenen Willen von seiner Zeit, vom Neuem bereits ergriffen ist. In rein literarischem Betrachten legt man gern den Nachdruck auf das Gefühl allein, das jeder rationalen Umklammerung zu entfliehen sucht. Walther Küchler zitiert in der Skizzensammlung «Französische Romantik»[1] als besonders entscheidend für die Denkart der Aufklärung Diderots Ausspruch im Paradoxe sur le Comédien: *Les grands poètes, les grands acteurs . . . sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses, ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes. Je les vois sans cesse le portefeuille sur les genoux et le crayon à la main. Nous sentons, nous; eux, ils observent, étudient et peignent. Le dirai-je? Pourquoi non? La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie . . . Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout.* Küchler faßt das in den Satz zusammen: «Nicht mit dem

[1] Heidelberg 1908 (S. 105/106).

Herzen, mit dem Kopf schafft das Genie» jener Epoche. Und er erklärt: «die romantische Seelenstimmung dreht das Verhältnis um» und — programmatisch am Eingang des Abschnitts —: «Romantik bedeutet Herrschaft des Gefühls». Aber sein achtes Kapitel gilt Alfred de Vigny und handelt somit auch von einem typisch romantischen Drama, von Chatterton. Chatterton ist der unglückliche, an der Gesellschaft zugrunde gehende Künstler schlechthin. Küchler hat das letzte Bekenntnis des sterbenden Romantikers offenbar übersehen. *Les Passions des Poètes* (sagt Chatterton Akt III, 8) *n'existent qu'à peine . . . franchement ils n'aiment rien; ce sont tous des égoistes. Le cerveau se nourrit aux dépens du cœur.* Auch er also bekennt sich ganz ähnlich wie der Mann der Aufklärung zur Herrschaft des Kopfes im Künstlerischen. Und wie könnte er auch anders? Der mächtigste Urahn der romantischen Helden heißt Werther. Nun vergegenwärtige man sich die in allen Phasen bekannte Entstehungsgeschichte des gefühlvollsten Herzensromans. In Wetzlar hat Goethe die große Leidenschaft zur Braut eines andern durchlitten; für Maximiliane Laroche-Brentano in Frankfurt hat er viel Neigung gefühlt; das Schicksal des jungen Jerusalem, der sich aus Herzensnot erschoß, ist ihm nahe gegangen, weil es sich wie ein fürchterliches Memento vor ihm aufrichtete. Und aus alledem, dem eigenen mehrfachen und dem fremden Erleben, formt er in bewußter und sicherer Arbeit sein Kunstwerk, worin er sich beobachtet, abmalt und beurteilt. Wenn ein Zittern in den Gestalten ist, so ist es in den Gestalten, der Künstler hat es absichtlich hineinmodelliert, und die formenden Finger sind vollkommen ruhig gewesen. Und jetzt bedenke man, daß der «Werther» nicht zu den Schöpfungen der Romantik, sondern zu denen des Sturmes und Dranges gerechnet wird. Eine Trennung zwischen Geniezeit und deutscher Romantik aber tritt ein, als sich Friedrich Schlegel gegen die Vernunftverachtung seines Bruders Wilhelm und der Geniezeit überhaupt erhebt. Bewußter Vernunftmensch sein oder die Vernunft ablehnen, so formuliert Walzel[1] den «Gegensatz, der zwischen der Generation des Sturmes und Dranges und der Frühromantik waltet». Erst die spätere Romantik hat sich zur Vernunft wieder feindselig oder doch skeptisch verhalten. Man sieht aus dem Beispiel des Werther, wie selbst in der Epoche des scheinbar allein herrschenden Gefühls für den Gestaltenden die Worte Diderots gelten: *c'est sa tête qui fait tout.* Man muß nur das

[1] «Deutsche Romantik.» Bd. I, S. 16. (4. Auflage 1918, Leipzig.)

faire richtig verstehen. Es ist hier ein Gestalten. Gestalten des Erlebten, des Gefühlten. So aber kommt jede Dichtung zustande, daß ein Erlebtes (wozu freilich durchaus nicht allein die körperhaft unmittelbare Erfahrung gehört! — man kann das zeitlich und räumlich Entfernteste mit dem Gefühl erfassen und somit erleben) — daß ein heißes Erlebnis kühl geformt wird. Aus dem Gefühl also ein besonderes Merkmal des Romantischen zu machen, ist nicht angängig.

Auch aus der Gefühlsstärke ist es nicht zu gewinnen. So wenig, daß man fast ihr Gegenteil als romantisches Charakteristikum ansetzen darf. «Der Romantiker . . . will immer deuten (sagt O. Walzel)[1]; er hat immer ein Geheimnis zu enthüllen. Seine Gefühle werden durch solche Enthüllung gedämpft und abgeschwächt, aber er selbst wird seelisch verfeinert.» Man kann die gleiche hier betonte «Untergrabung des Temperaments durch Analyse und Selbstanalyse» in der beginnenden französischen Neoromantik beobachten. E. R. Curtius hat das in seiner Barrès-Monographie[2] scharf betont. Aus '*Un homme libre*', dem mittleren Bande der Romantrilogie '*Le Culte du Moi*' wird die «geometrisch» zugespitzte «Forderung einer Kombination von Exaltation und begleitender Selbstanalyse» zitiert: *Premier principe: Nous ne sommes jamais si heureux que dans l'exaltation. Deuxième principe: Ce qui augmente beaucoup le plaisir de l'exaltation, c'est de l'analyser. Conséquence: Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible.* Und Curtius stellt einen Satz aus Pierre Benoits Atlantide (1919): *Je touche à l'extrême de la félicité, l'exaltation qui s'analyse* als «Nachklang dieser Formel» hinzu. Es ist aber mehr als der Nachklang einer individuellen Formel, es ist die eigentliche, wenn auch oft genug verschleierte Wahrheit romantischen Verhaltens. Wenn spätere Romantiker und Neuromantiker die Analyse über Bord geworfen und die Exaltation als Ungeteiltes und Alleiniges behalten haben, so merkt man doch immer wieder die vorangegangene Selbstbeobachtung, das Gewollte, Ergrübelte, Nichtprimitive des als primitiv ausgegebenen ekstatischen Zustandes. (Der Einwand der Unwahrhaftigkeit ist eben deshalb allzuoft gegen die jüngste romanische und die von ihr ins Schlepptau genommene deutsche Neoromantik zu erheben. Und dies ist kein moralischer, sondern ein ästhetischer Einwand: der Dichter verlangt einen Glauben

---

[1] a. a. O. S. 9.
[2] Bei F. Cohen, Bonn 1921, S. 26.

von mir, den er nicht aufzuzwingen vermag; er stört also meine Illusion.) So kann denn auf keine Weise weder romantische Weltanschauung als eine rein gefühlsmäßige, noch romantische Kunst als eine reine Gefühlskunst definiert werden.

Nun sind in letzter Zeit zwei sehr tiefgreifende Versuche unternommen worden, das Wesen des Romantischen in seinem eigentlichen Kern zu erfassen. Dabei könnte es fast erheiternd wirken, wie die beiden mit gleich schwerem philosophischem Rüstzeug arbeitenden Gelehrten zu genau entgegengesetzten Ergebnissen kommen. Schuld daran ist ein in beiden Fällen vorhandenes Übermaß der inneren Anteilnahme, der Parteiergreifung. Der eine nämlich, Max Deutschbein in seiner eingangs erwähnten Schrift, ganz Ästhetiker und Literarhistoriker, sieht in der Romantik das Schönste und Beglückendste. Der andere, Carl Schmidt-Dorotić, schreibt sein Buch «Politische Romantik»[1] ganz als Jurist und Politiker und bringt der romantischen Geisteshaltung höhnisch bittere Feindschaft entgegen. Aber den beiden gegensätzlichen Schriften wohnt ein weit größerer Wert inne als der kurioser Verranntheiten. Entkleidet man sie nämlich des allzu Leidenschaftlichen und stellt dann ihre Ergebnisse nebeneinander, so wird das offenbar, was die Rätsellösung und wirkliche Erklärung des Romantischen bedeutet.

Deutschbeins Studie beginnt mit der enthusiastischen und gefährlich weitmaschigen Erklärung: «Die Synthese ist das Grundprinzip der Romantik; sie ist ihr köstlichstes Gut und ihr innerstes Geheimnis». Deutschbein bemüht sich dann aber aufs ernstlichste um Klarheit, mit dem Erfolg allerdings, daß er sie für den Begriff der Synthese, doch nicht für den der Romantik erreicht. Er geht von zwei Arten der Phantasie aus, die er mit den Dichtern und Ästhetikern der Seeschule *Fancy* und *Imagination* nennt und auf die Kantisch unterschiedenen Gebiete des Verstandes und der Vernunft bezieht. *Fancy* bleibt im Bezirk des Sinnlichen, des Verstandes, *Fancy* verknüpft spielerisch, lose, nach Laune, sie läßt die verknüpften Dinge für sich bestehen, ist objektiv eingestellt, gibt eine Synthese des Mannigfaltigen. *Imagination* dagegen arbeitet nach innerer Notwendigkeit, geht über das sinnliche Gebiet des Verstandes hinaus und «klopft, ähnlich wie die Vernunft, an das Reich des Unendlichen, Unbedingten und Irrationalen». Und ihre eigentliche Aufgabe besteht eben darin, all dieses Übersinnliche und Überendliche «mit

---

[1] Bei Duncker und Humblot, München und Leipzig 1919.

der endlichen rationalen Welt zu verknüpfen». Eine solche Synthese ist nicht mehr die des Mannigfaltigen, sondern die der Gegensätze. *Imagination* bringt sie zustande, indem sie von der objektiven Stellungnahme der *Fancy* abweicht und subjektiv-objektiv gerichtet ist, d. h.: indem sie ihr Ich ganz in das Nicht-Ich eindringen und eine Vermählung mit ihm, doch ohne Selbstaufgabe, vollziehen läßt. Aus dieser Zusammenschmelzung geht ohne weiteres hervor, daß *Imagination* alles Nicht-Ich als etwas ebenso lebendig Organisches auffaßt wie ihr eigenes Ich — denn zwischen dem Lebenden und dem Leblosen wäre keine Vermählung möglich. Endlich wird noch betont, was *Imagination* von der verwandten Vernunft unterscheidet: *Imagination* zergliedert nicht, sondern sieht intuitiv den Zusammenhang lebendigen Seins, übt Wesensschau . . . . . *Imagination* aber ist die Phantasie des Romantikers, und die von ihr hervorgebrachte Synthese der Gegensätze ist seine eigentliche Gipfelleistung. —

Dem ist entgegenzuhalten, daß danach der Unterschied zwischen *Fancy* und *Imagination* kein anderer ist, als der zwischen geringer, spielerischer, teilweiser und großer, ernster und umfassender Phantasie. *Imagination* ist überall am Werk, wo wahrhaft Großes geschaffen wird. Sie waltet in der Ilias und in der Göttlichen Komödie, sie wirkt in allen Goetheschen Dichtungen und nicht nur in den romantisierenden, ja sie ist in einem so völlig klassischen Drama wie in Corneilles *Horace* zu verspüren. Punkt um Punkt zu verspüren. Nicht Laune, sondern innere Notwendigkeit läßt den Dichter sein römisch-französisches Staatsgemälde ausführen, eine religiöse Idee beherrscht alles Sinnliche und verkörpert sich darin; auch ist alles so organisch aus dem Erlebnis und Sehnen des jungen Dichters erwachsen, alles so ganz «subjektiv-objektiv» angesehen, daß Corneille vom Rom seiner Horace und Cinna genau so berechtigt wäre *L'État, c'est moi!* zu sagen, wie es Ludwig XIV. von dem Frankreich sagen durfte, das in seiner Person symbolischen Ausdruck fand. Aus diesem Einwand gegen die Beschränkung der *Imagination* auf den romantischen Künstler allein ergibt sich sofort der gleiche Einwand gegen die Synthese der Gegensätze als ausschließliches romantisches Eigentum. Auch sie ist der beste Besitz des bedeutenden Künstlers schlechthin. Der Romantiker, sagt Deutschbein, sieht im Endlichen entweder eine Verkörperung des Unendlichen, des Göttlichen, oder eine Stufe auf dem Wege zum Unendlichen, zu Gott. Deutschbein kommt hier dem Wesen des Romantischen sehr nahe, indem er erklärt, daß der Romantiker nicht das feste Seiende

sondern das Bewegte, das Werdende zeichne. Aber diese Erklärung wird nicht ins Zentrum gerückt, dort steht vielmehr der überwundene Gegensatz des Endlichen zum Unendlichen. Es gibt aber keine große Dichtung, oder anders ausgedrückt: man kann keine Dichtung eine vollkommene nennen, in der solche Synthese nicht vollzogen würde. Es geht hier ums Dichten überhaupt und nicht ums romantische Dichten.

Eine zweite Synthese der Gegensätze, die romantische Eigenart und Errungenschaft sei, sieht Deutschbein in der Auffassung des Individuellen. Indem jedes Individuum als ein Stück Unendlichkeit angesehen werde, erhalte es seinen Wert, werde erhöht, in den Kreis des Allgemeinen gestellt und doch nicht dem Allgemeinen geopfert wie in der typisierenden Behandlung der Klassik. Da aber Deutschbein doch, auf Schelling und Wilhelm von Humboldt gestützt, «den Realismus einer krassen Porträtkunst» für die Romantiker ablehnt, sie vielmehr nur das Charakteristische und Dauernde des Individuums, also sozusagen den individuellen Typus zeichnen läßt, zeigt er selber, wie unendlich viele Möglichkeiten zwischen dem Typischen und dem Individuellen liegen, und wie hier von festen Abgrenzungen keine Rede sein kann. Ich verweise noch einmal auf den verschrieensten Klassiker, auf Corneille. Vergleicht man Horace mit einem Römer Shakespeares, etwa mit Coriolan, so ist er gewiß ein Typus. Sieht man Horace aber für sich an, so wird er fraglos zum individuellen Typus; er ist der Sohn eines bestimmten Landes: Frankreichs, einer bestimmten Epoche: der vor Sonnenaufgang des absoluten Königtums Ludwigs XIV., ja eines ganz bestimmen geistigen Vaters: er denkt, spricht, plädiert unverkennbar wie der Rechtsanwalt Corneille, und er handelt genau so, wie dieser bürgerliche Rechtsanwalt in seinen Träumen, seiner Sehnsucht, seiner eigentlichen Wesenheit handelt. Und vergleicht man Horace mit den Helden einer mittelalterlichen Moralität, mit «Jedermann» etwa oder *Jeunesse* oder *Peuple français*, so wird er zum Individuum schlechthin. Und wiederum haben all die unbekannten Dichter dieser Moralitäten Synthesen zwischen ihrem Ich, dem, was sie mit Furcht und Hoffen erfüllte, und dem Allgemeinen geschaffen.

Deutschbein führt das Thema der Synthese um noch zwei Stufen weiter. In den bisher genannten Zusammenschmelzungen sieht er Romantik als Intuition wirksam; er betrachtet danach Romantik als Willen und als Produktivität. Beidemale habe ich den gleichen Einwand zu wiederholen. Romantik als Wille kommt

in der tätigen Lebenshaltung des Menschen zum Ausdruck, vor allem in seiner Liebe. Auch hier Synthese der Gegensätze: das Ich gibt sich hin und doch nicht auf, es erkennt sich durch den andern, erfüllt, erhöht sich durch ihn. Und in dem geliebten Einzelwesen wird die Verkörperung des Unendlichen, wird das Göttliche geliebt. Wenn dies die Definition der Liebe in der Romantik sein soll, so weiß ich nicht, was für die Liebe überhaupt übrig bleibt . . . Und unter der Romantik als Produktivität versteht Deutschbein im engeren Sinn die Schöpfung des Kunstwerkes. Intuition und Wille arbeiten dabei zusammen. Im künstlerischen Individuum verkörpert sich die Gottheit, der Dichter ist inspiriert, das Bedeutende erfüllt ihn plötzlich ohne sein Zutun als ein Himmelsgeschenk, und indem er es gestaltet, verleiht er dem Geistig-Himmlischen irdischen Körper und vollzieht im Werk die Synthese von Unendlichkeit und Endlichkeit, deren Träger seine eigene geniale Persönlichkeit ist. Ich erhebe zum letztenmal die Frage: was bleibt für Dichtung und Dichter schlechthin übrig, wenn dies nur die romantische Dichtung und der romantische Dichter ist?

Trotz dieser Kette gleichförmiger Einwände aber ist eines dem kleinen Buche Deutschbeins hoch anzurechnen: er hat ein tiefes Verständnis für das Wesen des Synthetischen, und mit feinem Spürsinn erfaßt er bei Dichtern und Philosophen das Streben nach Synthese. Wohlgemerkt: das Streben darnach. Mit Theorien, Forderungen, Bruchstücken, einzelnen Aussprüchen belegt er seine Sätze. Er weiß auch selber, daß in den romantischen Schöpfungen gerade das «Fragmentarische, Sprunghafte, Aperçuhafte» den breitesten Raum einnimmt. Er stellt dem abschließend gegenüber, man müsse «sich immer wieder vor Augen halten, daß die Idee des Romantischen nicht in der Summe der empirischen romantischen Einzelphänomene aufgeht», und «daß die menschlichen Gefäße, die von dem Strom des romantischen Geistes erfüllt würden, sich vielfach als zu schwach und widerstandslos erwiesen» (S. 115). Ich nenne das einen aus Enthusiasmus geborenen rührenden Sophismus, den Deutschbein von Gundolf übernimmt. Ruhiges Betrachten des Gegebenen, der Erkenntnis des Synthetischen und der Liebe zur Synthese einerseits, und des Fragmentarischen andrerseits, was beides der Romantik eigentümlich ist, mußte unbedingt zu der Frage führen, ob hier nicht ein der Synthese widerstrebendes Moment mitspiele.

Und von eben dieser Seite faßt Schmitt-Dorotić[1] das Problem

[1] Deutschbein zitiert ihn einmal in einer bibliographischen Anmerkung, kann ihn aber auch nur bibliographisch kennen. Denn er nennt diesen Ge-

an. Wie aber Deutschbein durch Enthusiasmus verblendet wird, so trübt sich Schmitts Blick durch Abneigung, und das wird menschlich verständlich, wenn man bedenkt, daß er von der politischen Seite an sein Thema herantritt, und daß die Romantiker in der Politik immer und nur Unheil angerichtet haben, schuldlos freilich Unheil anrichten mußten, denn man kann so wenig und so unmöglich gleichzeitig Romantiker und Politiker sein, als man gleichzeitig stillzustehen und zu laufen vermag. Schmitt geht von der Begriffsverwirrung aus, die auf politischem Gebiete dem Romantischen gegenüber herrscht, und die hier eingangs schon erwähnt wurde. Bald hat man im Romantischen ein reaktionäres Prinzip gesehen und bald ein revolutionäres. Ultras der Rechten und der Linken haben sich gegenseitig der Romantik geziehen. Tatsächlich verträgt sie sich nämlich mit jeder scheinhaften und mit keiner wirklichen Stellungnahme. Schmitt sieht das Entscheidende in dem, was er «die okkasionalistische Struktur» der Romantik nennt. Der Okkasionalismus ist der von Geulinx und Malebranche unternommene Versuch, aus dem cartesianischen Dualismus herauszukommen. Descartes hatte Geist und Materie als Entgegengesetztes derart schroff voneinander getrennt, daß nicht mehr einzusehen war, wie eine Beeinflussung des Körpers durch den wesensfremden Geist zustande kommen sollte. Geulinx und Malebranche fanden den Ausweg, Gott als Vermittler anzunehmen. «Die Bewegung in meinen Gliedern (erläutert Schwegler[1] Geulinx' System) erfolgt nicht auf meinen Willen, es ist nur Gottes Wille, daß diese Bewegungen erfolgen, wenn ich will. Bei Gelegenheit meines Willens bewegt Gott meinen Körper, bei Gelegenheit einer Affektion meines Körpers bringt Gott eine Vorstellung in mir hervor, das eine ist nur die gelegentliche Veranlassung des andern (daher der Name Okkasionalismus).» Nun sieht Schmitt (S. 79/80) «die Besonderheit des Okkasionalismus darin, daß er einen Dualismus nicht erklärt, sondern illusorisch macht, indem er in ein umfassendes Drittes ausweicht», indem er «das Interesse einfach vom dualistischen Ausgang in eine allgemeine 'höhere' Einheit» gleiten läßt. «Wenn jeder psychische und physische Vorgang nur ein Tun Gottes ist, so ist die Schwierigkeit, die in der Annahme einer Wechsel-

---

lehrten, der die politische Unfähigkeit des Romantikers erweisen will, unter denen, die von den starken der Politik aus der Romantik erwachsenen Anregungen Zeugnis ablegen.

[1] Geschichte der Philosophie. Reclam, Leipzig, S. 238.

wirkung von Seele und Leib enthalten ist, nicht aus sich selbst gelöst» — sie ist forteskamotiert. Eine Art gedanklicher Feigheit und Spiegelfechterei scheint für Schmitt hier vorzuliegen. Und zugleich eine bequeme Passivität, da ja Gott der allein Handelnde ist. *Spectator sum in hac scena, non actor*, zitiert er aus Geulinx. Und er findet bei den Romantikern völlig entsprechende Stimmungen, er findet bei Friedrich Schlegel im Anhang zu den Vorlesungen über Logik «Malebranche mit besonderer Sympathie erwähnt und ihn weit über Descartes gestellt» (S. 81). Mit alledem will er fraglos nicht etwa sagen, daß der Okkasionalismus die Quelle der Romantik, oder daß etwa Malebranche von Friedrich Schlegel nachgeahmt worden sei, sondern nur, daß das okkasionalistische Prinzip zugleich auch das romantische sei. Dies «nur» schließt aber bei Schmitt den schwersten Vorwurf ein. Wo Deutschbein enthusiastische Synthese erblickt, da sieht Schmitt — und zwar in genau dem gleichen Vorgang! — eine feige Flucht, einen Mangel an geistigem Verantwortungsgefühl, einen egoistischen Spieltrieb. Für ihn gibt sich das romantische Ich in seinen Grenzen nicht zufrieden, aber es mag sich auch an nichts hingeben. Es will alle Möglichkeiten genießen; eine wählen, hieße sich einengen. Partei ergreifen, tätig sein, wäre Verringerung des Genusses, der persönlichen Freiheit. Man kann sich mit Hilfe seiner okkasionalistischen Struktur mit jeder politischen Richtung befreunden, in jeder durch Geist glänzen, in jeder verantwortungslos sein Ich genießen und im Grunde untätig bleiben. Schmitt kann sich gar nicht genug tun in seiner Feindschaft gegen die Romantik; sie ist ihm «ein widerspruchsvolles und verlogenes Produkt» (S. 152), und den Romantiker kennzeichnen: «Mangel an Konsequenz und moralische Hilflosigkeit gegen jeden neuen Eindruck» . . . Sollte nun auch diese Beurteilung des Romantikers auf politischem Gebiete das Richtige treffen — und ich sehe nicht, wie sie da zu widerlegen wäre —, und sollte auch der Vergleich mit dem Okkasionalismus ganz stimmen — was nicht der Fall ist, wie sich ergeben wird —, so bliebe doch ein fragloser Fehler: Wer sagt dem erbitterten Ankläger, daß der Romantiker nur aus gedanklicher Feigheit und aus Spieltrieb und nicht aus leidenschaftlichem Erkenntnisdrang und Lebenstrieb ins «Dritte» ausweiche? Wer sagt ihm, daß die romantische Passivität im tätigen Leben aus Egoismus und nicht aus innerer Notwendigkeit entspringt? Nur seine politische Erbitterung sagt es ihm.

Sehe ich von ihr ab, wie ich von dem Enthusiasmus Deutsch-

beins absehe, so habe ich nun die Elemente in der Hand, aus denen sich die eigentliche Begriffsbestimmung der Romantik, zureichend für alle Einzelerscheinungen und doch nicht zu weitmaschig, bilden läßt. Natürlich sind diese Elemente nicht etwa von Deutschbein und Schmitt-Dorotić allein und zuerst gefunden worden; vielmehr haben beide Männer umfassend verarbeitet und durch ihr Temperament zur Einheit gefügt, was vor ihnen in zwei gegensätzlichen Richtungen von vielen Forschenden festgestellt wurde; nur als jüngste, umfassendste und besonders repräsentative Leistungen der bejahenden und der verneinenden Auffassung des romantischen Wesens ging ich hier gerade auf diese beiden Schriften ein.

Die philologische Betrachtung der Grundbedeutung des Wortes «romantisch» bietet den geeigneten Kristallisationspunkt für die gesuchte Begriffsbestimmung. Küchler[1] ist dem Wort nicht bis auf die Wurzel nachgegangen. Er stellt nur seine späten Sinn-Übertragungen und -Spezialisierungen fest. Er berichtet, daß Watelet 1774 im *Essai sur les Jardins* den romanesken Charakter einer Landschaft hervorhebt, die nicht klar und regelhaft übersichtlich, sondern dämmernd, geheimnisvoll und beklemmend sei, daß Rousseau solche Landschaften liebte und den Ausdruck *romantique* gebrauchte, daß Sénancourt in *Obermann* 1804 im heute üblichen Sinn zwischen *romanesque* und *romantique* schied, indem er das zweite zum «höheren Begriff» stempelte: *Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries, le romantique suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité.* Er betont, daß Frau von Staël erst in *De l'Allemagne* und nicht in früheren Schriften von der romantischen Literaturgattung spricht, weil ihr das Romantische als literarischer Gattungsbegriff erst von den Brüdern Schlegel übermittelt wurde, die ihn auf christlich-mittelalterliche Dichtung und besonders auch auf die Poesie der Provenzalen anwandten. Hierauf aber kommt es an, daß den Brüdern Schlegel, die den Blick auf den romanischen Westen und Süden gerichtet hielten, offenbar die Verwandtschaft der Worte «romantisch» und «romanisch» noch stark im Bewußtsein lebte. Man muß das Romanische als die Wurzel des gesamten Bedeutungskomplexes völlig erfassen. Afrz. *romanz* < *romanice* «die Volkssprache im Gegensatz zum Lateinischen», schreibt Meyer-Lübke. Man muß sich dabei vor Augen halten, daß diese Volkssprache sehr lange ein mißachtetes Ding war. Sie war regellos, sie war entartetes Latein, Jargon der ungebildeten Masse; sie galt als ungeeignet und unwürdig, die Trägerin ernster Gedanken zu sein.

[1] «Französische Romantik»: C III.

Alles, was der Aufzeichnung wert ist, was verstandesmäßig umgrenzt werden muß, was wahr ist, das legt man in festgefügter, regelhafter Sprache, im Latein nieder. Aber das Volk hat seine groben, undisziplinierten geistigen Bedürfnisse, es glaubt an Fabeln, ergötzt sich an Lügenmärchen, und diese Dinge, die sich nicht in den Grenzen des Verstandes bewegen, erzählt es sich in seiner Sprache, der die Regeln und Umgrenzungen der lateinischen Grammatik fremd sind. *Romanice* erzählt man also nicht das Wahre und Logische, sondern das Phantastische, das Entgrenzte, das «Romanhafte». Und als eine französische Schriftsprache und Kunstdichtung entstanden und nach prunkvoller Blüte im Welken ist, als ihre regelhaften Umgrenzungen sich auflösen, als aus den Verserzählungen Prosawerke werden, da nennt man diese dreifach unordentlichen Gebilde «Romane» («Schriftwerke in der Volkssprache, namentlich Prosaerzählungen», betont Meyer-Lübke). Dreifach unordentlich sind sie; denn einmal enthalten sie Unwahrheiten — der mittelalterliche Dichter schämt sich seiner Phantasien, deshalb betont er immer wieder, nichts erfunden zu haben und alles wahrheitsgemäß zu berichten —, sodann sind sie nicht lateinisch abgefaßt, und zum dritten ist nicht einmal ihre Volkssprache in die erreichbar festeste Form, den Vers der Crestien von Troies und Marie de France, gegossen. Ein inhaltlich und formal gleich entgrenztes, ein unverstandesmäßiges Gebilde, das den Tadel des ernsten und gebildeten Mannes herausfordert, ist solch ein Roman. So haftet an dem Wort von allem Anbeginn an und in immer verstärktem Maß etwas Pejoratives, und es ist ohne weiteres erklärlich, wenn Frau von Sévigné und Saint-Simon einen verschrobenen Menschen *romanesque* nennen. Und wenn sich schließlich in Frankreich nach jener Schlegelschen Übertragung des Wortes auf die Literatur eine romantische Schule bildet, so fühlen ihre jungen und stürmischen Anhänger bewußt oder unbewußt etwas wie Oppositions- und Bohèmeatem im bloßen Klang des Namens *Romantique* und tragen ihn mit dem Stolz der Gueusen.

Auf den Zustand der Entgrenzung und Fessellosigkeit also kommt es inhaltlich wie formal bei der Grundbedeutung des Wortes an; in Frankreich ist diese Grundbedeutung nie ganz versunken, und die Brüder Schlegel haben ihr unwissentlich doppelte Treue gehalten, da sie nach romanischen Stoffen und über die Grenze früher üblicher Stoffwahl hinaus langten. Ich füge zu diesem philologischen Ergebnis, was an neutralen Feststellungen bei Deutschbein und Schmitt-Dorotić übrig bleibt. Jener zeigt den ewigen Drang zur Synthese der

Gegensätze, dieser das ewige Ausweichen vor jeder Bindung und Entscheidung. So nenne ich romantisch den Menschen, der sein Ich ständig entgrenzt, der um sein körperliches, sein bürgerliches, sein fühlendes, sein denkendes Ich keine Grenzen duldet. Der aber zu einer Aufgabe seines Ich, zu einer wirklichen Hingabe niemals kommt, denn das wäre ja eine Unterwerfung, ein Umgrenztsein. Und niemals gelangt er zu einer wirklichen Synthese, denn in jeder muß sich sein Ich Grenzen gefallen lassen. Was Deutschbein von der subjektiv-objektiven Stellungnahme der romantischen *Imagination* sagt, ist schief gedacht. Objektiv ist, wer ein Ding in bezug auf das Ding und nicht auf sein Ich denkt; objektives Denken aber erfordert Hingabe an ein anderes, und objektiv erkannte Dinge richten sich als Grenzen vor dem Ich auf. Das romantische Ich ist nur mit sich selber, nur mit seiner Entgrenzung und Erweiterung beschäftigt, es schlingt alle Außenwelt in sich hinein, und die ewige Rastlosigkeit dieses Entgrenzens, das ewige Verlangen nach einer Synthese, die seiner gierigen Subjektivität unmöglich ist — gerade das macht den Romantiker aus. Ob dieser Zustand zu Qual oder Freude, ob er spielerisch oder mit tiefstem Ernst durchlebt wird, ob er zu Feigheit oder Heroismus, Niedertracht oder Güte führt, das hängt von dem jedesmaligen romantischen Individuum ab und hat in der Definition des Romantischen schlechthin nichts zu suchen. Der Zustand des ständigen Ich-Entgrenzens — wohlgemerkt und noch einmal: nicht des Entgrenztseins! — ist das Wesentliche und Entscheidende und ist die Ursache all der vielfältigen und gegensätzlichen Erscheinungsformen, in denen das Romantische zutage tritt. Sie seien hier skizziert, wie sie sich aus dieser Ich-Entgrenzung ergeben.

Voranzustellen aber ist ein Dreifaches, das ich nicht zu den wechselnden Erscheinungsformen des Romantischen zähle, sondern zu seinem dauernden eigentlichen Wesen, da es mit Notwendigkeit immerfort zum Entgrenzen des Ichs gehört. Einmal die Auffassung der Welt als eines Organismus: denn wer alles in sein Ich hineinzieht, als Teil seines Ichs auffaßt, der beseelt alles. Zum anderen das, was man die romantische Ironie genannt hat, und was durchaus nicht immer der Witz einer Heineschen Schlußzeile sein muß. Die romantische Ironie ist die Scheren-haltende Parze des Romantikers. Er hat eine Stufe, Umgrenzung, Synthese, Befriedigung (oder wie man es sonst nennen will) erreicht; er darf nicht rasten. Die romantische Ironie läßt ihm die Umgrenzung als Umschnürung erscheinen und durchschneidet sie. Und damit hängt als Drittes zusammen, daß

romantische Schöpfung notwendig fragmentarische Schöpfung sein wird. Hiermit meine ich nicht, daß das romantische Kunstwerk immer Bruchstück sein muß, sondern daß es sein Thema nicht nach Art des Klassischen in einem geschlossenen Kreise erschöpft; der Kreis bleibt offen, und wenn alles gesagt ist, wäre noch vieles zu sagen, und es herrscht die Stimmung der Danteschen Seele:

> Oh me lassa! Ch'io non son possente
> Di dir quel ch'odo della donna mia!

Wo aber geschlossene Gedankensysteme geschaffen worden sind, da kann man nur annäherungsweise von romantischer Philosophie reden: wer zur Ruhe in einer letzten Synthese gelangt ist, der hat das Romantische überwunden. Weswegen man denn beim Romantiker allenfalls und vergleichsweise von «okkasionalistischer Struktur», nicht aber von Okkasionalismus sprechen darf.

Von den einzelnen und wechselnden Erscheinungsformen des Romantischen liegt die äußerlichste und faßlichste Entgrenzungsart in dem, was ich romantische Geographie nennen möchte. Der Romantiker erweitert sein Ich, indem er sich die Eigenart fremder Gegenden erschließt. Reisen an sich ist zugleich die natürlichste Beschäftigung und die symbolischste Tätigkeit des innerlich Rastlosen, und das «Nur weiter, immer weiter, mein treuer Wanderstab!» könnte das Bundeslied der romantischen Gemeinde genannt werden. Daß man mit Vorliebe ebensogut die heiße Farbigkeit der südlichen Länder und des Orients aufsucht, wie die Nebelschauer des Nordens, ist ohne weiteres verständlich; denn in beiden Richtungen überschreitet man die Grenzen normalen und zivilisierten Mitteleuropäertums.

Eine geistigere Entgrenzung ist die rückwärts in die Zeit führende, die Freude an der Geschichte. Aber so viele Anregungen die Geschichtswissenschaft auch von den Romantikern erhalten hat, so viel historische Dichtungen und Gemälde auch den Romantikern zu danken sind — einen eigentlich historischen Sinn darf man ihnen doch nicht zusprechen. Denn es ist nicht und keineswegs an dem, daß der Romantiker die fremde Individualität, die ihm gegenüberstehende oder die zeitlich entfernte, besser zu achten, genauer zu erfassen und abzumalen weiß als der Nichtromantiker. Es geht ihm immer nur um die Bereicherung des eigenen Ichs. All das Malerische, Seltsame, Kühne, Andersartige fremder Zeiten ist ihm willkommen — aber er behängt schließlich doch nur sein eigenes Ich mit all den fremden Dingen, so wie sich Jungen mit bunten Federn als Indianer heraus-

putzen. Die sachliche Versenkung in die andere Zeit, die Hingabe an die andere Seele fehlt, man schiebt das eigene lebensgierige Ich unter. Und wie um die Errungenschaften auf historischem Gebiet, steht es um die auf literarischem. Auch da bereichert man sich an fremden Schätzen. Aber gerecht geworden ist man immer nur dem, worin das eigene Ich zwanglos Erweiterung finden konnte. So wurde Shakespeares Dichtung deutsche Dichtung. Ging aber die Assimilierung nicht zwanglos vonstatten, so wurde mit mehr oder minder Erfolg Gewalt angewandt. Den unromantischen Dante gewann man nicht: sein Werk und seine Gestalt wurden verbogen.

Dagegen glückt dem Romantiker aufs schönste überall die Entgrenzung dem eigenen Volk gegenüber. Er erweitert sich, indem er sich als Teil seines Volkes fühlt, er umfaßt sein Volk als eine mächtige Kollektivseele, an der er Teil hat, in der er Frieden findet — soweit und solange ein Romantiker Frieden finden kann. Daher die Freude an, die Ehrfurcht vor allen regelfremden Äußerungen dieser Kollektivseele (oder, wie wir es heute auffassen: solcher primitiven Individuen, die dem Kollektivum, dem Volk, der Masse noch eng verknüpft sind), das innige Verhältnis also zu Volkslied und Epos, die der Kunstdichtung, zum alten Brauch, zum «alten guten Recht», die dem abgeschliffenen Gesellschaftswesen, den erdachten Gesetzen vorgezogen werden. An diesem Punkte muß ich mit Nachdruck auf einen oft unbeachteten, ja abgeleugneten französischen Wurzelstock der Romantik hinweisen. Es wird gern so aufgefaßt, als sei zwar die Entgrenzung des Gefühls von Rousseaus Werk ausgegangen, als sei dies aber die einzige französische Wurzel der Romantik. Das 18. Jahrhundert soll in Frankreich nur die Menschheit und den Einzelnen, den Staat nur als ein konstruktives Gebilde gekannt haben, erst die deutsche Romantik habe zwischen den Einzelnen und die Menschheit das Kollektivum der Volksseele und den gewachsenen, beseelten Staat gestellt. Dem ist nicht so. Montesquieu sieht im Staat ein Naturgebilde, an dem der konstruierende Gesetzgeber nur das Wenigste mit behutsamster Hand ändern dürfe, er hat den stärksten Sinn für gewachsenes Recht, für die *coutumes de France*, und das Bemühen des *Esprit des Lois* geht darauf aus, den Einzelnen im Volk und das Volk in der Menschheit zu bewahren. Montesquieu selber freilich war kein Romantiker, denn er kannte Objektivität. Aber ein mächtiger Ahnherr der Romantik ist er, und Herder und Fichte, Savigny und Uhland sind ihm verpflichtet. Wie stark der Romantiker auf den Ausdruck der Volksseele reagiert, geht beispielsweise daraus her-

vor, daß der feinfühlige Sainte-Beuve den glatten Philister Béranger anfangs hymnisch feierte und erst viele Jahre später einigermaßen ablehnte. Dem Bänkelsänger abgegriffener Worte und schaler Philosophie war die Gabe volkstümlicher Rhythmen verliehen und die Gnade, einen werdenden Mythos zu gestalten, den Mythos vom Volksfreund Napoléon — *le peuple encor le révère ... il avait petit chapeau avec redingote grise.* Das genügte, um Béranger eine Zeitlang für den romantischen Kritiker zum mächtigen Dichter zu machen. Und wenn es Béranger auch da und dort überreichlich an den Eigenschaften des großen Dichters fehlt, so war es dennoch für den romantisch orientierten Literarhistoriker sehr viel folgerichtiger, ihn mit Schätzung zu behandeln, als ihn zu mißachten. Denn wer in der Literatur nicht nur das in sich vollendete Kunstwerk sucht — und das ist die begrenzte Aufgabe des Ästhetikers, der aus vollkommenen Schöpfungen das Kunstgesetz ableitet —, wer vielmehr dem dichterischen Ausdruck der Volksseele nachgeht, der hat ein entschiedenes Augenmerk auf Bänkelsang, Schundroman, Schauerdrama und ähnliche Kraßheiten zu richten. Volksgeist tritt in ihnen oft genug unmittelbarer zutage als im durchgearbeiteten reinen Kunstwerk. Auch ist es inkonsequent, das Krasse, das Klischeehafte, das Plumpe, das Unnüancierte mit Begeisterung zu preisen, wenn es uns sprachlich und zeitlich entfernt ist, es aber mehr oder minder pharisäisch zu verachten, wenn es unmittelbar neben uns entsteht ...

Auch die romantische Sonderverehrung für das Mittelalter geht zum Teil darauf zurück, daß man hier in Stämmen und Städten, Zünften und Ständen noch Kollektivseelen begegnet. Doch haben mehrere Motive gemeinsam zur Bevorzugung dieser Epoche geführt. Hier fand der Romantiker die buntesten Kostüme für die Maskerade seines Ichs, hier eine Baukunst, in deren Formgesetz sich ein Wille zur Entgrenzung, ein Zustand der Rastlosigkeit zu erkennen gibt (oder woraus er doch gedeutet werden kann), hier endlich religiöse Strömungen, die seinem sehnsüchtigen Verhalten genehm waren. So bot ihm das Mittelalter vielfältigen Stoff zur Ich-Erweiterung ...

Genau den gleichen Zweifel, den man der romantischen Geschichts- und Literaturbetrachtung entgegensetzen muß, wird man auch hegen müssen, wo man romantische Naturbetrachtung am Werke sieht. Fraglos haben die Romantiker Natur in reicherem Maße geschildert und beseelt, als das vor ihnen der Fall gewesen ist, Stück um Stück haben sie Mittel- und Hochgebirge, Meer und Urwald für die Dichtung gewonnen; aber immer und immer wieder wird die be-

seelte Natur zum Teil, zum dienenden Teil, zur Sklavin des beseelenden Ich; sie muß ihm den Spiegel halten und ihre ehrwürdigsten Waldriesen blitzgetroffen aufflammen lassen, weil zwei junge Menschen, Chaktas und Atala, vor Liebe brennen.

Und auch die Gottheit des Romantikers trägt die Fessel, die er selber abzustreifen versucht. Bald sucht er sich an die Natur pantheistisch hinzugeben, bald versenkt er sich in Mystik, und wenn er sehr müde ist, klammert er sich an das katholische Dogma. Aber nie vermag er seinem Ich zu entsagen (weswegen denn die Franzosen mit höchstem Recht Protestantismus im romantischen Wesen verspüren). Schließlich schlingt das Ich auch den Gott in sich hinein, und das ist sein Glück und seine Qual, seine Tugend und sein Laster. Der Romantiker fühlt sich dem Dämon im eigenen Herzen verpflichtet, er fühlt sich von ihm auch privilegiert. Er fühlt sich durchweg als Genie und Ausnahmegeschöpf.

Daß er derart den Gott in sich trägt, ihm zugleich in ständiger Begriffsverwirrung befiehlt und gehorcht, erklärt die mannigfaltigen persönlichen Eigentümlichkeiten des Romantikers. Es erklärt sein Interesse, man kann wohl sagen: seinen bewundernden Anteil an krankhaften und dunklen Zuständen des Seelenlebens, an Bewußtseinsverdopplungen, an Wahnsinn, an allem, was Schaudern verkörpert oder hervorruft. Es erklärt in der Liebe ebensogut sein zartestes, schwärmerischstes, unsinnlichstes Verhalten, wie sein stärkstes erotisches Ausschweifen; es läßt hier jedes rastlose Übermaß zu, aber eben nur dieses. Es erklärt Weltflucht und Weltgier. Es erklärt, daß der Romantiker im politischen Leben ebensogut reaktionäre Ausnahmerechte als revolutionäre Freiheiten für sich fordern, daß er sich genau so als den gottgleichen absoluten Herrscher, wie als den Träger der Volksseele, als Verkörperung des Volkes ansehen, einfach gesagt: daß er ebenso leidenschaftlich konservativ wie liberal sein kann — aber beides nur scheinbar, denn seine ganze Struktur widerspricht ja allem, was den Politiker ausmacht: dem objektiven Denken, dem folgerichtigen Handeln, dem Erkennen und Respektieren von Grenzen. Es erklärt endlich seine Abneigung gegen den Philister, seine Verehrung des Künstlers.

Er selber ist immer — d. h. in seiner Vorstellung immer — schöpferischer Künstler, selbst wenn er nur ein Dilettant und Stümper ist, selbst wenn er gar nichts schafft, denn dann ist sein Leben sein Kunstwerk. Er gestaltet es frei, ohne einer Pflicht untertan zu sein, er ist ständig um Erweiterung, um Entgrenzung bemüht. Damit hängt

es zusammen, daß man gar nicht von Romantik sprechen kann, ohne von romantischer Kunst zu sprechen.

So bleibt denn, nachdem alle Erscheinungsformen des romantischen Wesens skizziert und aus dem einen Zustand, genauer: der einen ewigen Bewegung der Ich-Entgrenzung hergeleitet sind, die für den Literarhistoriker wichtigste Frage offen, wie all dieses Entgrenzen, seine künstlerische Umgrenzung im Dichterischen, seine sprachliche Form gefunden hat. Denn das Reden von der «Formlosigkeit» der Romantiker muß genau so in die Irre führen, wie das Reden von der Ausschließlichkeit ihres Fühlens. Sie fühlen nicht nur, sondern sie denken auch; und was sie fühlen und denken, formen sie auch — sonst kämen keine Kunstwerke zustande. Das ist eine Selbstverständlichkeit — aber eine von denen, auf die nachdrücklich hingewiesen werden muß, weil gegen sie gesündigt wird. Nicht formlos ist der Romantiker, sondern er hat seinen eigenen Ausdruck. Und es ist ein besonderes Verdienst Deutschbeins, daß er dies unterstrichen und am Schluß seines Buches einige Leitsätze zum «Formenproblem der Romantik» aufgestellt hat. (Freilich nicht, ohne gelegentlich Form und Inhalt zu verwechseln.) Es handelt sich dabei naturgemäß einmal um Entgrenzungen oder Grenzverwischungen zwischen den Künsten, zwischen den Gattungen innerhalb der Künste und zwischen den Sinnesempfindungen; sodann — und dem dienen ja die genannten Fesselbeseitigungen und besonders die letzte, die Synästhesie — um eine feinere Darstellung des Ichs in der Besonderheit und Ausschließkeit seines Wertes.

Zur Erhellung dieses Formproblems aber gelangt man durch eine jener historischen Fragestellungen, die der Phänomenologe Deutschbein zu Unrecht verschmäht. Es liegt nach allem Gesagten auf der Hand, daß es zu allen Zeiten romantisch veranlagte Menschen gegeben haben, und daß man in den Dichtungen verschiedenster Epochen und Völker Spuren von Romantik entdecken wird. Denn schließlich sind Entgrenzen und Umgrenzen zwei immer vorhandene Typen menschlichen Gerichtetseins. Der eine strebt mit Herz und Geist ins Weite, der andere schafft Ordnung auf abgestecktem Gebiet und konzentriert sein Gefühl. Aber ebenso offenbar ist es, daß nur besondere Umstände einer ganzen Epoche das einheitliche Gepräge des Romantischen geben können. Dies kann nur da eintreten, wo plötzlich die stärksten geistigen Fesseln zerbrochen werden, wo dem menschlichen Geist die letzte Grenze, der dogmatisch gesicherte Gott, genommen wird. Und das war zweimal der Fall: in der italienischen

Renaissance und in der französischen Revolution und ihrer philosophischen Vorbereitung. Die italienische Renaissance führte, trotz platonischer Strömungen, nirgends zur Romantik. Petrarca, der zwischen Heiden- und Christentum schwankt, und Ariost, der mit Heiden- und Christentum übermütig spielt, finden ihre Beruhigung und Harmonie — also das, was der Romantiker nur ersehnen, nicht erlangen kann — im festgeschlossenen Kunstwerk; Machiavelli ist römisch-staatlich gerichtet; und Tasso, der der Romantik am nächsten kam, erliegt der Gegenreformation, er stirbt an ihr, in Fesseln und nicht als Sieger. In den die französische Revolution vorbereitenden philosophischen Werken liegen, wie ich betonte, zwei stärkste Wurzeln der Romantik: Montesquieu stellt den beseelten Staat als ein organisches Gebilde zwischen den Einzelnen und die Menschheit, und Rousseau befreit das Gefühl. Aber Montesquieus *Esprit des Lois* ist zugleich eine fortgesetzte und tragische Bemühung, Grenzen zu finden für den Staat und für den Einzelnen, und Rousseaus *Contrat social* richtet eine staatliche Allmacht auf, deren Tyrannei theoretisch fragwürdig umhüllt wurde und praktisch in böser Nacktheit zutage trat. Und die eigentliche Romantik erblühte in Deutschland und wurde dann wirklich erst nach Frankreich importiert. Daraus ist der Schluß zu ziehen, daß etwas im Wesen der Romantik dem romanischen Wesen widersprechen müsse. Dies Etwas ist die ewige Unrast des Entgrenzens. Nicht der Subjektivismus, nicht die Macht des Gefühls, nicht der religiöse Aufschwung fehlen dem Romanen, aber ein Drang zur Begrenzung, zur Ordnung, zum Festen, zur geschlossenen Form ist immer in ihm. Und im Franzosen nimmt dieser romanische Drang zur Ordnung überaus häufig die Sondergestalt staatlichen Wollens an. Ist es nicht charakteristisch, daß die bedeutendsten französischen Romantiker: Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo mit Eifer und Erfolg ihrem Staate dienten, daß ihm neuerdings Claudel mit Übereifer, mit Fanatismus dient? Dies beweist doch, daß die völlige und dauernde Entgrenzung, die den Romantiker ausmacht, ihnen fremd geblieben ist. Und weiter stehen die stärksten französischen Neuromantiker, Claudel und Jammes, im Gegensatz zu der älteren Gruppe, fest und ohne alle mystische Verschwommenheit und ohne allen subjektiven Vorbehalt auf dem Boden des katholischen Dogmas, sind also auch hier umgrenzt und nicht bis ins letzte romantische Sucher.

Und doch hat die Romantik nicht nur jene mächtigen Wurzeln in Frankreich. Sondern, als sie in voller deutscher und englischer Entfaltung auf Frankreich übertragen wurde, erhielt sie dort ein

charakteristisch romanisches Geschenk: Formbereicherung. Die Franzosen sehen in der Romantik — einerlei, ob sie ihr als einer germanischen Trübung romanischer Klarheit feindlich oder als einem Wesenszuwachs freundlich gegenüberstehen —, von sich aus sehen sie zu Recht in ihr fast ausschließlich einen Kampf des Subjektivismus um neue Formen den festausgebildeten klassischen Formregeln gegenüber. Nun beantwortet sich auch die Frage, warum sie ihre romantische Schule trotz Chateaubriand und Lamartine erst von 1830 datieren. Sie lassen eben folgerichtig ihre eigentliche Romantik erst dort beginnen, wo Victor Hugo programmatisch für eine neue Dichtungsform eintritt und sich der repräsentativsten französischen Dichtungsgattung, des Dramas, bemächtigt. Es ist mit der Cromwell-Vorrede wie mit der *Défense* Du Bellays. Die neue Form wird stärker unterstrichen und wirkt stärker als der neue Geist. Sie ist orientiert am Gegensatz der klassischen Form und nimmt dadurch sogleich Festigkeit an. Victor Hugos Dramen sind in der Regelmäßigkeit ihrer Antithesen genau so dicht und ordentlich gebaut wie Corneilles Tragödien, denen sie auch im Geist verwandter sind als der deutschen Romantik. Von dieser ersten französischen Romantikerschule hat Deutschland kaum Bereicherung gewonnen, wenigstens was die Romantik anlangt. (Die Bereicherung an sozialen Themen gehört nicht hierher, sie ist dem «jungen Deutschland» zugute gekommen, sie hat mit der Romantik nichts zu tun. Vielleicht wäre bei uns von einem Zuwachs an theatralischer Technik zu reden.)

Es handelte sich eben bei den Franzosen um eine überall romanisch begrenzte und disziplinierte Bewegung. Und weiter, selbst wo ihnen das nicht bewußt war, um etwas mehr oder minder politisch Gefärbtes und Gerichtetes. Die Goncourts erzählen in ihren Tagebüchern unterm 20. Juli 1863 von Gautiers komischem Protest gegen die legendarische rote Weste, die er in der Hernani-Aufführung getragen haben sollte. Es sei *un pourpoint rose* gewesen. Als man lacht, betont er die Wichtigkeit der Farbenunterscheidung. *Le gilet rouge aurait indiqué une nuance politique républicaine, et il n'y avait rien de ça . . . Nous étions seulement «moyenageux» . . . Et tous, Victor Hugo comme nous. Un républicain, on ne savait pas ce que c'était. Il n'y avait que Pétrus Borel de républicain.* Wenn Gautier hier seine Weste symbolisch auffaßt, so hat er sich geirrt: dann war sie wirklich rot, politisch rot. Wobei ich nicht nur an den politischen Inhalt der Hugoschen Dramen denke. Das stärkste romantische Talent Frankreichs in jener Epoche, Musset, weiß dem romantischen

Weltschmerz seiner Generation keinen tieferen Grund zu finden, als daß sie, von Kriegern des napoleonischen Kaiserreichs zwischen siegreichen Schlachten erzeugt, in ruhmloser Untätigkeit hindämmern müsse. Und wenn Musset den Franzosen gern als ein durch Marivaux gemilderter Shakespeare erscheint, so liegt auch hier ein Irrtum vor: die Ahnen heißen Marivaux und Racine.

Aber in den vierziger Jahren reagiert der französische Geist gegen die ihm selbst in der Verengung wesensfremde Romantik, entringt sich ihr — und bleibt doch von ihr befruchtet. Und nun finden der stoische Objektivismus und Skeptizismus Flauberts, nun finden vor allem in ihrer ganz unstoischen neurasthenischen Gehetztheit Baudelaire und die Goncourts, die nichts von der Seele und alles von den Nerven wissen, wahrhaft neue Formen, um die Besonderheit individueller Veranlagungen und Stimmungen auszudrücken. Der Vers, der Satz, das Wort erhalten neues Gepräge, genauer: neue Schmiegsamkeit. Malerisches und Musikalisches strömt in die Sprache ein, und eine Sprachtechnik der Synästhesie bildet sich aus. Es ist sehr seltsam: die europäische Neoromantik verdankt formal ungemein viel dem französischen Realismus.[1]

Aber sie verdankt auch der französischen Neoromantik eine bedeutendste Form. Auch die Neoromantik der Franzosen ist gewiß — im wesentlichen wohl durch flämische Vermittlung — von germanischer Romantik übernommen, auch die jüngste französische Romantik hat sich umgrenzt und somit im letzten Sinn entromantisiert: denn ihre Anhänger streben, wie erwähnt, der Ruhe im dogmatischen Katholizismus zu. Aber gerade daraus haben sie einen Formgewinn gezogen, der nun auch der deutschen Neuromantik zugute kommt: es ist die bildliche Gestaltung, die Konkretisierung des Abstrakten und des Absoluten. «Paul Claudel», sagt Vossler, «mutet uns eine Bildersprache und beinahe systematische Symbolik zu, wie man sie seit dem Mittelalter nicht wieder gesehen hat.» Er sagt es in seinem «Dante als religiöser Dichter» (S. 48), um sich die mittelalterlichen Formen des *Paradiso* durch den Bildergebrauch eines Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts vertrauter zu machen; ich hier suche Claudel durch Dante zu verstehen. Dante

[1] Was, um einen Hauptpunkt, aber doch nur einen, anzuführen, von Georg Loesch als «die impressionistische Syntax der Goncourt» in seiner gleichnamigen Erlanger Dissertation von 1919 herausgearbeitet worden ist, gehört heute zur Alltäglichkeit des französischen Romantikers und wird — modifiziert natürlich — bei uns nachgeahmt.



war kein Romantiker: ihm war das Absolute wirklich und von bestimmter Gestalt und unverschwommen, und so konnte er es in konkrete Bilder zwingen. Was aber der Katholik Claudel auf den ästhetischen Spuren des Mittelalters nunmehr in eine Sprache der Gegenwart transponiert hat — ich lasse es mit Vossler dahingestellt, ob ganz als wirklicher Dichter und Gläubiger oder als «frostiger Experimentator», — das kann nun der eigentliche, der rastlos entgrenzende Romantiker in jeder modernen Sprache versuchen, und so ist die konkreteste Symbolik des ganz Abstrakten auch deutsches romantisches Formgut geworden. — — —

Paul Heyse, der stark romanisch veranlagte und anfänglich zum romanischen Philologen bestimmte Dichter, hat in gemütvollen Altersversen sein Verhältnis zu Deutschland und Italien geschildert. Vom Gardasee nach München heimkehrend, ruft er sich selber zu:

> Sei froh der Heimkehr!
> Hier bist du zu Haus und drunten
> An deinem See nur zu Gast.
> Denn deines Wesens tiefste Wurzeln
> Sind zäh gesenkt in die deutsche Erde,
> Wenn auch der Wipfel sich gern
> In italischen Lüften wiegt.

Die Unterscheidung zwischen deutschem und französischem Anteil am Wesen der Romantik ist nicht durch ein so einfaches Zerlegen zu gewinnen. Das Eigentlichste der Romantik, die rastlose Qual und Lust des unersättlichen Ich-Strebens nach Erweiterung ist rein deutsch, aber stärkste Wurzeln dieses Wesens sind zäh in die französische Erde gesenkt, und in seiner Form, seinen Ausdrucksmöglichkeiten ist es Frankreich tief verpflichtet. Man kann diesen Teil der Geistesgeschichte nicht betrachten, ohne das feindselige Ringen der beiden derart verflochtenen und in ihrer Grundverschiedenheit sich ergänzenden Völker als etwas sinnlos Ungeheuerliches zu empfinden.

OSKAR WALZEL.

WEGE DER WORTKUNST.

Sehr verehrter Herr Kollege!

Einer, der Sie gern zu seinen Ansichten bekehren möchte, naht sich Ihnen heute mit herzlichsten Glückwünschen. Für das, was ich wechselseitige Erhellung der Künste nenne, möchte ich Ihren Anteil wachrufen. Auf halbem Wege komme ich Ihnen dabei entgegen. Vor allem glaub' ich, daß unsere Standpunkte nicht sehr weit voneinander liegen, daß die Mittel, mit denen Sie das Werden dichterischen Ausdrucks erfassen, bloß Bereicherung und Stütze gewinnen, wenn unsereiner — wie Fritz Strich und ich es versuchen — von den neueren Betrachtern bildender Kunst und besonders von Heinrich Wölfflin lernen will.

Sie wenden gegen uns ein, der Dichter arbeite nicht mit Linien und Farben, sondern mit Wörtern, und nicht in den Dimensionen des Raumes, sondern der Sprache. Ich wiederhole hier nicht, was ich an anderen Stellen, nicht etwa als erster, gesagt habe über die Möglichkeit, ja Notwendigkeit, Gebilde der Künste des Nacheinanders, also auch der Musik und der Dichtung, raumhaft zu erleben. Vielmehr gehe ich von vornherein Ihren Weg und fasse diesmal Dichtung in erster Linie als die Kunst eines Nacheinanders, das durch Worte zum Ausdruck gelangt. Ich unterschreibe, was Sie sagen: daß die Muttersprache dem Kunstvermögen des Dichters und Schriftstellers seine erste Nahrung und Erziehung gibt, daß sie die geistige Luft ist, in der zu atmen, zu wachsen und sich zu bilden der individuelle Genius nicht umhin kann. Daß dichtungsgeschichtlicher Forschung die Zergliederung der sprachlichen Umwelt mindestens ebenso viel Gewinne bringe wie die Ergründung der politischen, ge-

sellschaftlichen, religiösen Strömungen oder gar des Landes und des Klimas.

Ihr Werk «Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung» erfüllt die Absichten, deren Richtigkeit ich hier ausdrücklich bestätige. Ich greife eine Stelle heraus, die besonders glücklich Ihre Gedanken versinnlicht. Es gilt dort (S. 264 f.), den Gegensatz zwischen Rabelais und der Renaissance, zunächst der italienischen, zu bestimmen, zu sagen, wieweit Rabelais der Renaissance französischen Geist einhaucht. Was er hinzubringt, ist bewegte, geräuschvolle, schreiende, lachende, oft unmäßige und respektlose Freude, kannibalisches Wohlsein. In der italienischen Renaissance herrscht hingegen — wie Sie sagen — beschauliche Freude an sinnlicher Welt. Sie treibt zu gegenständlichen Darstellungen, zu malerischen, bildmäßigen, visiven, ruhenden, reinen klassischen Formen. Das Ebenmaß wird nicht gestört durch außerästhetische Absichten und Leidenschaften. Sie verweisen auf Raffael, Tizian und Ariost. Neben Rabelais vertreten andere die bald überschäumende, bald sprudelnde französische Anmut. Doch noch gelangt es nicht zu Anschaulichkeit plastischer Gestaltung und zu Durchsichtigkeit logischer Zusammenhänge. Stimmung herrscht und Temperatur, nicht Haltung. Erst Molière bringt plastische Menschen, erst D'Urfé Vorgänge von malerischer Klarheit, erst in Lafontaine ersteht ein plastisch-dramatischer Erzähler wie Ariost.

Ich verzichte auf den wohlfeilen Einwand, daß auch diese Gegenüberstellung nicht entraten kann des Hinweises auf bildende Kunst, daß sie neben, ja vor Ariost die Maler Raffael und Tizian nennt, um das Wesen auch der Dichtung des Renaissancestils zu bezeichnen. Auch davon sei nicht Aufhebens gemacht, daß Wendungen im Sinn wechselseitiger Erhellung der Künste mehrfach verwertet sind. Schon der Begriff plastischer Dichtung, wie ihn Schiller geformt hat, gehört — ich meine, das nachgewiesen zu haben — in diesen Bereich.

Nicht bei solchen Einwänden will ich Sie aufhalten. Längst ja bemühe ich mich, nach Mitteln Ausschau zu halten, die das allmähliche Werden des künstlerischen Sprachausdrucks nicht bloß charakterisierend andeuten, sondern unmittelbar an den Verschiebungen in der Wortwahl erkennen lassen. Das ist in Ihrem Sinn gehandelt. Endlich muß doch die Frage erwogen werden, nicht bloß welche Wendungen im Fortschreiten dichterischer Schöpfung einem Volk hinzugewonnen worden, welche ihm wieder abhanden gekommen sind. Sondern an diesem Wandel im Ausdruck muß auch der Wandel künst-

lerischer Haltung erkannt, muß genauer erkannt werden, als es bisher der Fall war.

In einer Schrift, deren Korrekturen mir gerade vorliegen, gehe ich den wenigen Vorarbeiten nach, die auf diesem Feld sich finden. Nicht sei hier wiederholt, was dort bald allgemein zugänglich sein wird, wenigstens nicht im ganzen Umfang wiederholt. Ausdrücklich verzichte ich diesmal darauf, die schönen Gewinne anzuführen, die durch Romanisten, besonders durch Leo Spitzer, schon erbracht worden sind. Ich beschränke mich auf das Gebiet meiner Wissenschaft. Noch immer entbehren wir weiterausgreifende Werke, die nachweisen, welche Wandlungen im Wortausdruck deutscher Dichtung sich abspielen. Noch weniger hat man sich um die künstlerische Bedeutung dieser Wandlungen gekümmert. Wertvolle Vorarbeit für die Lösung der ersten Aufgabe stecken in den inhaltreichen Bänden der Zeitschrift für deutsche Wortforschung. Verdient gemacht hat sich da die Erforschung der Schlagwörter. Anreger war Richard M. Meyer. Vor allem brachten Wilhelm Feldmann und Ch. Reining reiche und nutzvolle Sammlungen, zumal des persönlichen Sprachgebrauchs einzelner Dichter und Schriftsteller. Feldmann verzeichnet etwa (1909, 11, 101 ff.) einen guten Teil von Schubarts Wortschatz und versucht dabei festzustellen, wieweit Neuschöpfungen Schubarts vorliegen, wieweit Schubart sich von Luther, Klopstock, Wieland, Goethe leiten läßt. Doch wohl mit Absicht vermeidet Feldmann jeden Versuch, die künstlerische Bedeutung von Schubarts Wortwahl und Wortschöpfung zu ergründen. Im großen und ganzen wissen wir ja, daß Schubart die Sprache des Sturm und Drangs spricht, und wissen auch von den künstlerischen Absichten dieser Sprache. Aber noch fehlt viel, die besonderen Züge von Schubarts Deutsch aus der Sprache des Sturm und Drangs herauszuheben und den Formwillen zu erkennen, der in Schubart zum Ausdruck gelangt. Treibt er nur weiter, was andere ihm vorgemacht haben, ist er vielleicht auch dann nur von anderen, zumal von Goethe abhängig, wenn er neue Wörter schafft?

Ein sehr brauchbarer, sehr dankenswerter Stoff für künftige Forschung, die Ihren Winken folgt und die Dichtung im Sinn der mählich sich wandelnden Wortkunst nimmt, mehr nicht wird von Feldmann geboten. Dieser Stoff müßte überdies beträchtlich erweitert, die Ergründung des Wortschatzes auf Schubarts Nachbarn und Vorgänger ausgedehnt werden, ehe die eigentliche Aufgabe mit wissenschaftlicher Genauigkeit zu lösen wäre. Als J. Minor und

A. Sauer in ihren «Studien zur Goethe-Philologie» 1880 an Goethes ältester Lyrik die Lieblingswörter der deutschen Anakreontiker festsetzten, hatten sie von vornherein eine leichtere Aufgabe. Hier war ein scharfumrissener Stil am Werk. Das gewollt Zierliche, für unser Gefühl Läppische anakreontischer Anmut, diese zarten Farben, die doch sinnlich aufreizen wollen, all das gelangt zum Ausdruck in den Lieblingswörtern der Anakreontik wie des ganz jungen Goethe: munter und Munterkeit, Wollust, Lust und Trieb, Genuß, zärtlich und Zärtlichkeit, Busen, Zephir, Weihrauch, süß, flattern, klein, buhlerisch, rund (gesagt von Teilen des menschlichen Körpers), gaukeln, wiegen, golden, jung und leicht, rosenfarben usw. Schon die Reihenfolge, in der hier nach dem Vorgang dieser «Studien zur Goethe-Philologie» die bezeichnenden Wörter erscheinen, verrät, daß weniger die Frage nach dem Stil und dessen Ausdrucksinhalten den beiden Forschern wichtig war, daß sie vielmehr, fortschreitend von einem Gedicht Goethes zum nächsten, die Abhängigkeit von der Sprache der Anakreontiker, mindestens das Gemeinsame, das die Anakreontik mit dem Anfänger Goethe verbindet, im Auge hatten. Allein immerhin ist hier einmal der Stoff sauber vorbereitet, den Formwillen einer scharfumgrenzten Schicht deutschen Dichtens zu erspüren. Daß dabei zu Kennzeichen der Anakreontik auch Wörter werden, die längst (wie etwa munter und Munterkeit oder rund) von Dichtern anderen Stils verwertet worden waren, fällt hier kaum ins Gewicht. Selbst daß «rosenfarben», obgleich es (vgl. Grimm 8, 1194) schon bei Brockes erscheint und lange über die Anakreontik hinaus bestehen bleibt, dennoch unter den Kennworten der Anakreontik bei Minor und Sauer auftritt, ist keinem Einwand ausgesetzt. Mag das Wort heute ganz alltäglich geworden sein, es taugt vorzüglich zu der Farbenwahl, die von den Malern des Rokokos getroffen wird. Anakreontik ist eine Wortausdrucksform und eine Kulturerscheinung aus der Welt des Rokokos. (Nebenbei: auch hier belehrt uns wechselseitige Erhellung der Künste.)

In großen Zügen suchte O. Weises Schrift «Unsere Muttersprache, ihr Werden und ihr Wesen» (erste Auflage 1895) in dem Abschnitt «Stil und Kulturentwicklung» die Wandlung deutscher dichterischer Ausdrucksbräuche von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart zu kennzeichnen. Niemand wird von diesen wenigen Seiten der Schrift Weises mehr verlangen wollen, als auf solch engem Raum zu leisten war. Einzelnes hat Weise inzwischen in seiner jüngeren Arbeit «Ästhetik der deutschen Sprache» (erste Auflage 1903) be-

sonders im Hinblick auf Goethe und Schiller näher ausgeführt. Er nutzte da wie dort nicht alles, was zu nutzen war. Und merkwürdigerweise ging er an dem einen Buch vorbei, das in ganz unvergleichlicher Art den Zwecken dienen kann, die Sie und ich verfolgen.

1754 veröffentlichte im Kampf gegen Schweizer Dichtung und Kunstlehre, dann gegen deren nichtschweizerische Anhänger der Schüler Gottscheds Christoph Otto von Schönaich seine Schmähschrift «Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder neologisches Wörterbuch». Uns liegt jetzt Albert Kösters handlicher Neudruck mit reichen Anmerkungen des Herausgebers vor. Das Buch belehrt bis in Kleines über die Wendungen, die dem Ohre der Gottschedleute unerträglich waren, von der Gegenpartei gleichwohl gewagt wurden und zum guten Teil in die deutsche Dichtersprache, sogar in das gesprochene Deutsch übergingen. Ein ganz einziger Fall. In einem Augenblick, der für das Werden deutscher Dichtung ganz besondere Bedeutung hatte, läßt Schönaich erkennen, was dem älteren Stil von damals widerspricht und was, damals wie unerträgliche Neuerung empfunden, zu dauerndem, zuweilen auch bloß zu raschverschwindendem Besitz werden sollte. Zwei grundsätzlich verschiedene Stile stoßen aufeinander. Herbe Trockenheit und verzopfte Prosa eines verstandesmäßigen Ausdrucks, eine späte Erstarrung der Sprache der Renaissance, ein letzter Ausklang des Kampfs, den gegen die französische Nachfolge von Rabelais' lautstimmiger Beweglichkeit für eine gedämpftere Kunst Boileau geführt hatte, wendet sich in Schönaichs Buch gegen die ersten Regungen einer kühner beschwingten Ausdrucksform, gegen die Ansätze zu einer Wortkunst, die minder auf den Verstand eingeschworen ist und mutig aus den Quellen der Volkssprache ein phantasiereicheres, ein bildhafteres Deutsch schöpft.

Einen gleichwertvollen Gradmesser für das Weiterschreiten deutscher Dichtersprache besitzen wir für andere entscheidende Augenblicke im Werden deutscher Dichtung nicht. Sicherlich ist aus den Poetiken, zumal aus denen des 17. Jahrhunderts, manches zu entnehmen. Allein wenn die Sprachreiniger dieses Jahrhunderts ganze Wortreihen verwerfen, so fällt solch Bemühen, wie verdienstvoll es war für die Sprache des deutschen Klassizismus, doch lange nicht so schwer ins Gewicht wie der Wandel des Ausdrucks in der Zeit um 1750, eben der Wandel, der in Schönaich einen genauen Beobachter gewann.

Von befreundeter Seite wird mir nahegelegt, den Reimwörterbüchern nachzugehen und an sie die Frage zu stellen, um die sich

hier alles dreht. Man möchte meinen, die Auswahl der Reime verrate, was einst einwandfreier, dichterischer Ausdruck gewesen ist, und was später verschwindet. Zunächst ist indes jedes Wörterbuch auf Vollständigkeit aus, bringt mithin jedes neue Reimwörterbuch immer wieder ein Mehr. Dann will das Reimwörterbuch, kann es durchaus nicht bloß den edlen Reim vorführen. Es scheut nicht zurück vor groteskem Ausdruck, es hat ja auch dem komischen Gedicht zu dienen[1]).

Sicherlich führt die Beobachtung der wirklich benutzten Reime weiter. In diesem Sinn bedeuten Erich Schmidts «Deutsche Reimstudien» (Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1900, S. 430 ff.) eine nützliche Grundlage für den Wandel des Geschmacks und für den durch ihn bedingten Wandel des Ausdrucks. Eine brauchbare Sonde zur Ergründung des Wechsels im dichterischen Ausdruck ist ja ohne Zweifel das persönliche Geschmacksgefühl. Auch wer nicht den Anspruch erhebt, sein eigenes Geschmacksgefühl einstimmig zu wissen mit dem Geschmacksgefühl der unmittelbaren Gegenwart, verspürt Hemmungen, wenn er auf Veraltetes stößt. Will er dann tatsächlich etwas beitragen zur Geschichte des Ausdruckswandels, dann mag er von diesen Hemmungen ausgehen und mit wissenschaftlichen Mitteln zu bestimmen suchen, wieweit sie berechtigt sind durch Veränderungen die sich in der Wortkunst ergeben haben. Auf solchem Wege kann er auch das Neue finden, das an die Stelle von Veraltetem getreten ist. Ich verweise nochmals auf die obenerwähnte Arbeit, die vor dem Druck steht. Sie bringt ein paar Fingerzeige in der angedeuteten Richtung.

---

[1] Immerhin mag, wer von Philipp Zesens «Hoch-Deutschem Helikon» über Johann Hübners «Poetisches Hand-Buch» weitergeht zu Peregrinus, Syntax, manches entdecken, was auf dem langen Wege um sein Lebensrecht gekommen ist. Hübners Handbuch (Ausgabe 1712, S. 180) führt die Reihe an: Page, Courage, Mariage, Futrage, Ombrage, Potage, Avantage, Ravage. Sie bildet den Anhang zu den Reimen auf «Asche». Bei Zesen scheint sie ganz zu fehlen; das läßt sich begreifen. Sintenis bringt in gleichem Zusammenhang als Reim auf -äsche zwar nicht «Futrage» und Ombrage», dafür jedoch eine Menge anderer Wörter. («Page» erscheint überdies bei ihm noch unter den Reimen auf -age, ferner aber in einer langen Reihe französischer Wörter auf -age = äsch.) Bei Zesen (Ausgabe von 1656, Bog. S, Bl. 1) finden sich zusammen: erquikker, verklikker, flikker, gemikker, buchdrükker, seidenstükker, knikker, zwikker, unterdrükker, stükker. Hübner (S. 463) vermehrt den Bestand und streicht bloß: verklikker, gemikker. Syntax teilt den Bestand Hübners auf unter -icker und -ücker, mit Zusätzen und ohne Abstriche. Dagegen verschwindet fast alles, was von Zesen (Bog. X, Bl. 2 ff.) an Adjektiven auf -icht aufgezeichnet wird, bei seinen Nachfolgern. Aber das ist wichtiger für die Geschichte der Sprache als für die der Dichtung.

Dort gedenke ich unter anderem auch der Forschung Friedrich Gundolfs. Er prüft den dichterischen Ausdruck eindringlicher als irgendeiner vor ihm. Er möchte von der besonderen Sprache des einzelnen Dichters in gerader Linie fortschreiten bis zu den letzten Voraussetzungen von dessen Schaffen, aus ihr die besondere Art des Erlebens und der Weltanschauung erschließen. Was andere gelegentlich versuchen, tut er grundsätzlich. Und ihm steht eine starke Fähigkeit zu Gebote, Wesentliches des Wortausdrucks eines Dichters wirklich zu sehen. Ein vorzüglicher Gesichtspunkt war für Gundolf, den Verdeutscher Shakespeares, das allmähliche Werden deutscher Dichtungssprache abzumessen an dem Wettbewerb der Übersetzer Shakespeares, dann aber auch der Dichter, die auf Shakespeares Wegen nach Shakespeares Ruhm rangen. Ich unterdrücke hier Einwände gegen die meist bloß impressionistisch beschreibende Weise, in der von Gundolf die Ergebnisse seiner Beobachtungen vorgetragen werden. Ich hebe gleich wichtige Stellen aus seinen Schriften heraus, die wirklich bis ins letzte bezeichnen, welchen Fortschritt im Schaffen eines Dichters deutscher Wortausdruck gewinnt.

In Gundolfs «Goethe» (S. 62 ff., 98 ff.) geben die Abschnitte über Leipzig und über die neue Lyrik Goethes aus der Zeit in und unmittelbar nach Straßburg das Entscheidende, das hier benötigt wird.

Wendungen Goethes wie 'verhüllter Tritt, Silberschauer, tagverschlossene Höhlen, nächtige Vögel, süßer Weihrauch' verraten dem Deuter Gundolf, daß Goethe, wo früher die Welt jetzt mit einem, dann mit einem andern der fünf Sinne aufgenommen worden war, die verschiedenen Sphären der Sinnlichkeit vermische. Dadurch erscheine die Natur nicht mehr als Museum abgegrenzter, rationell faßbarer, unter rationelle Gruppen verteilbarer Einzeldinge, sondern als bewegtes, atmendes Chaos wirkender Kräfte. Es ist ein Zurücktauchen in den vorbegrifflichen Zustand der Natur, in eine Natur, die unabhängig ist von der Erfahrung der Vernunft.

Über solche Wiedererlösung der Natur (sie kündigt sich schon in Leipziger Sängen Goethes an) geht er hinaus seit Straßburg, indem seine Beiworte fortan nicht so sehr — wie etwa bei Shakespear — Eigenschaften bezeichnen, sondern Tätigkeiten, Aktion oder Funktion. Goethes neues Weltgefühl erlebt in der Welt ein Werden, nicht mehr ein Sein. Shakespeare kennt den kalten Tod, den blinden Tod, den kahlen Glöckner Zeit, die feiste engebrüstige Zeit, kennt glühende Weihe, schwarzes Wort usw. Bei Goethe erscheint: aufgetürmter Riese, schwebende Sterne, beschattete Bucht, türmende

Ferne, reifende Frucht. Das Partizipium des Präsens, als selbständiges Adjektiv, nicht als abgekürzter Nebensatz gebraucht, bezeugt, daß Goethe die Eigenschaften als aktive Bewegung empfindet. Aktivierung des Eigenschaftsworts oder Verbums ergibt sich, wenn ein Adverb der Richtung sich an- oder einfügt: Berge wolkig himmelan, grüne herauf, herzaufquellende Tränen, entlang rauschen, überschwellen.

Wiederauflösung des erstarrten rationalisierten Alls in ein flutend bewegtes Chaos vollzieht sich in den Verknüpfungen heterogenster Substantive oder Adjektive: Muttergegenwart, Flammengipfel, Besitztumsfreuden, Traumglück, Traumgefahr oder schlangenwandelnd, silberprangend, Nebeltal. Dann in der erweiterten Freiheit, Präposition und Verb zu verbinden, dem Verb durch Angliederung der Präposition neue Richtungen, d. h. Bewegungen zu geben: umsäuselt, anglühn, hinaufwiegen, entlangrauschen usw. Dann in der Verknüpfung von Adverb und Adjektiv: heilig glühend, leise wandelnd, heilig warm, ängstlich liebevoll usw. Ferner in der Verwertung des Akkusativs des inneren Objekts oder von Abhängigkeiten, die den geistigen Verben sinnlich aktive Energie geben: Lieb' ahnden, Flammen werfen, zum Teiche hemmen, einander anglühn, nach dem Himmel jauchzen usw.

So wandelt Goethe die ruhende Welt in eine bewegliche, die sinnlichen Stoffe und geistigen Bezirke und Grenzen in Kräfte. Diesem neuen Naturgefühl Goethes ist die Welt Bewegung, Wirkung, Werdung. Bis in Goethes dichterischen Sprachgebrauch hinein läßt sich mithin wahrnehmen, wie er den werdenden und wirkenden Gott in der Welt durchgefühlt, den ruhenden Gott Spinozas in Kraft und Wirksamkeit umgesetzt hat.

Ich habe mich begnügt, ziemlich ausführlich zu berichten, was von Gundolf gesagt wird. Mag da oder dort eine bessernde Verschiebung von Gundolfs Auffassung, eine andere Wertung seines Stoffs möglich sein, mag er auf Goethes Rechnung schreiben, was schon bei Klopstock üblich ist, mag er zu wenig betonen, wie sehr deutsche Sprache den Neuerungen Goethes entgegenkommt: neben allem, was sonst zu finden ist als Versuch, des Neuen habhaft zu werden, das in dem dichterischen Ausdruck eines einzelnen sich aufspüren läßt, bietet Gundolf wirklich außerordentlich Wichtiges, vortrefflich Gewertetes.

Doch schon vor Jahren suchte ich den Weg einer Erschließung von Goethes sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten noch weiter-

zubeschreiten. Gundolf bleibt stehen beim einzelnen Wort oder bei Wortverbindungen. Wenigstens wenn er die neue lyrische Sprache des jungen Goethe darstellt. In dem Buch über Shakespeare geht Gundolf freilich einen Schritt weiter, sobald er die Bildersprache Shakespeares zusammenhält mit der Goethes (S. 237 ff.), noch weiter, wenn er den gedanklichen Bau eines Monologs von Shakespeare und von Schiller (S. 300 ff.) oder von Shakespeare und von Lessing (S. 147 ff.) vergleichend prüft. Dennoch möchte ich die Dinge noch anders fassen. Ich habe dies schon an zwei Stellen getan, beidemal anknüpfend an Gundolfs Beobachtung, daß Goethe das Sein in ein Werden sich wandeln läßt. An einzelnen Wendungen des Liedes «Auf dem See» erweist Gundolf — wie oben zu bemerken war — seine Ansicht. Ich aber möchte das ganze Gedicht «Auf dem See» zu einem lyrisch neuartigen Kunstwerk erheben, indem ich darlege, daß es in gesteigertem Sinn nicht gleich der Mehrzahl älterer Lyrik etwas Abgeschlossenes, Bestehendes, Dauerndes, sondern etwas Werdendes, sich vor unseren Augen Entwickelndes ist. Im Neophilologus (1919, 4, 115 ff.; der Aufsatz erscheint jetzt, etwas gekürzt, in der zweiten Auflage meines Bandes «Vom Geistesleben» 5, 85ff.), und in den «Funden und Forschungen» für Julius Wahle (Leipzig 1921, S. 193ff.) gehe ich dieser neuartigen lyrischen Ausdrucksform nach, die das Werden eines Vorgangs unmittelbar miterleben läßt. Wenn das Lied «Auf dem See» anhebt, ist, was in dessen fernerem Verlauf sich ergibt, noch Zukunft, eben weil das Lied nicht etwas Seiendes, sondern etwas sich Entwickelndes vorführt, weil es verrät, wie durch Seelenvorgänge, die zu Beginn noch gar nicht bestehen, sich etwas auswirkt. Und zwar weil all das in der Form der Gegenwart vorgetragen wird. Eine grammatische Kategorie also wird neuartig in den Dienst des Kunstwerks gestellt. Der Forscher hat daher zu achten auf die Wahl dieser grammatischen Kategorie, durch die dem Gedichte sein wesentlicher Zug geliehen wird. Auch so verknüpft sich in Ihrem Sinn mit Sprachforschung die Ergründung von Dichtung. Es ist eine bedeutsame künstlerische Tat, wenn ein Nacheinander in der Zeit nicht in erzählender Vergangenheitsform, sondern in der Form der Gegenwart lyrisch vorgetragen wird, auch nicht im künstlich aufregenden geschichtlichen Präsens, sondern als unmittelbare Aussprache des Augenblicks, als unmittelbar miterlebbares Werden.

Diese Tatsachen brachte ich schon dort, wo ich sie zum erstenmal aufzeigte, in Verbindung mit verwandten Bräuchen der bildenden Kunst. Goethes Kunst trifft, wenn sie den Augenblick in dessen

persönlichsten Werten versinnlicht — wie es in den Versen «Auf dem See» geschieht — unmittelbar überein mit dem Bild, das von Rembrandts Schaffen Georg Simmel entwirft. Es ist bei Goethe wie bei Rembrandt Abkehr von der Art und Weise der Renaissance (natürlich auch der klassischen Antike), ein bestehendes Sein festzuhalten in der überindividuellen Fassung einer ein für allemal bestehenden Form. Es ist zugleich Verzicht auf die jähe Spannung einer Barockkunst, die das Leben übersteigert, die statt eines Werdens, statt eines mählichen Sichentwirkens kühne Sprünge, wildes Jagen bringt. Entscheidend wichtig bleibt in diesen Zusammenhängen, daß all diese Züge, das Goethische wie das Renaissance- und Barockmäßige sich am Wortausdruck beobachten lassen, allerdings kaum am einzelnen Wort, vielmehr an der Verbindung, die, sei's im Satz, seis's in einer ganzen Dichtung, den Worten ersteht. Ich gehe bewußt über Gundolf hinaus, indem ich von dem Wort, auch von der Zusammensetzung zweier Wörter weiterschreite zu größeren Ganzen im dichterischen Wortausdruck. Schon indem ich von Wortwahl zur Syntax mich wende, gelange ich zu solchem größeren Ganzen; allein ich suche noch weiter vorzudringen.

Selbst in Goethes Sturm- und Drangjahren wahrt seine Wortkunst das Gedämpfte, das der Darstellung eines allmählichen Werdens und Sichentwirkens entspricht, das fremd bleibt der jähern Bewegtheit des Barocks, aber auch dem Starren und tektonisch Festgebundenen der Renaissance. Goethe ist ebenso Gegenpol von Rabelais wie etwa von Boileau. Nur später und nur kurze Zeit huldigt er der strengen Tektonik der Renaissance. Ganz vereinzelt erscheinen bei dem jungen, dann aber auch bei dem greisen Goethe Wortverknüpfungen, Sätze, Perioden, die mit Willen alle Dämpfung aufgeben. Barockhafter als je sonst wirkt dann Goethe. Es ist, als ob dann Goethes Sprache, sonst gewohnt, mühelos über alles Hemmende wegzugleiten, unversehens sich schlangenknotig ballte, um sich endlich wie mit einem raschen Ruck zu Lösung und Erlösung durchzuringen. Als ergösse sich endlich nach beengender Hemmung ein steilabstürzender Wasserstrom. Selten nur wagt Goethe, solche Hemmungen aufzubauen. Er tut es gern zur Zeit seiner engsten Berührung mit Pindar.

Am 10. Juli 1772 erzählt Goethes Brief an Herder von der Wirkung, die durch Pindar in Goethe wachgerufen worden war. Hier ist Pindars ἐπικρατεῖν δύνασαι umgedeutet in eine Meisterschaft, in eine Virtuosität, die dreingreift, die packt. «Wenn du kühn im

Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Krafft lenckst, den austretenden herbey, den aufbäumenden hinabpeitschtest, und iagst und lenckst und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst biss alle sechzehn Füße in einem Tackt ans ziel tragen.» Es ist, als bändige Goethe in den Dichtungen, die solcher pindarischen Stimmung entstammen, ein widerstrebendes Wortgespann jagend und peitschend, wo er sonst mit leichter Hand fast sanft zügelt. Der einzelne Satz erweitert sich bei solchem Ringen, solcher Wucht zu einer Länge, die sonst bei Goethe nicht das Geläufige darstellt. So in «Schwager Kronos»:

Ab dann frischer hinab!
Sieh, die Sonne sinckt!
Eh sie sinckt, eh mich fasst
Greisen im Moore Nebeldufft,
Entzahnte Kiefer schnattern
Und das schlockernde Gebein:
Trucknen vom letzten Strahl
Reiss mich, ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug,
Mich geblendeten, taumelnden,
In der Hölle nächtliches Thor.

Die Wagnisse der Sprache, die hier fast ungoethisch walten, lassen sich nicht schlechthin mit dem Wort Nachbildung antiker Wortstellung abtun. Allerdings zwingt Goethe deutschem Ausdruck ein fremdes Gesetz auf, indem er statt «trunken» ein flektiertes «trunknen» setzt. Gewiß fällt in einer biegungsreichen Sprache wie im Griechischen oder Lateinischen solche Vorwegnahme der Apposition minder auf. Allein für Goethes Deutsch bedeutet das «Trunknen vom letzten Strahl» mehr. Es verbindet sich, während es vor das «mich» tritt, von dem es abhängt, mit den unmittelbar folgenden gleichgeordneten Bestimmungen dieses «mich»; und all das geht voran den Prädikatsteilen, die endlich im letzten Vers sich einstellen. Erwartung, gespannte Erwartung wird erzeugt. Goethe nimmt vorweg, was ihm als Wichtiges erscheint, und dann erst fügt er mit gewaltsam ordnender Hand ein, was noch zu bringen ist, aber so, daß der Abschluss wie endlich erreichte Überwindung willig aufgetürmter Hemmnisse wirkt, wie Erlösung aus einem peinvollen Krampf. Leicht und selbstverständlich ordnen sich sonst die

Worte auch des jungen, des Stürmers und Drängers Goethe. Schlicht und mühelos folgen die wechselnden Stimmungen aufeinander, etwa im Lied «Auf dem See». Selbst freirhythmische Sänge wie die «Grenzen der Menschheit» entbehren diese hinausgezögerte Erlösung aus drangvoller Verstricktheit.

Verwandte Spannung waltet in «Wanderers Sturmlied». Sie gewinnt eine eigentümliche Gestalt in den beiden vorletzten Absätzen. Beide Absätze sprechen einen Dichter an, beide münden wie nach langen Umwegen endlich aus in den Namen des Angesprochenen. Wiederum baut Goethe Hemmungen auf, die von dem geraden Weg zum Ziel ablenken, das Ziel dann freilich desto wuchtiger fühlbar machen. Auf Anakreon steuert der erste Absatz los, auf Theokrit der zweite. Eins der beiden Versgebilde genügt, hier den Vorgang zu versinnlichen:

Nicht im Pappelwald
An des Sibaris Strand
In dem hohen Gebürg nicht
Dessen Stirn die
Allmächtige Sonne beglänzt
Fasstest du ihn
Den Bienensingenden
Honiglallenden
Freundlichwinckenden
Theokrit.

Franz Dornseiff erkennt in seiner Arbeit über «Pindars Stil» (Berlin 1921, S. 107 f.) eine wesentliche Eigenheit Pindars in dem Brauche, den Namen des Helden ganz zuletzt zu sagen, ihn nach einem langen Satz wie einen letzten Trumpf auszuspielen. Er belegt, wie nach Sätzen von vier, sieben und mehr Versen der Name endlich erscheint. Besonders bezeichnend ist etwa die Versfolge 29—35 der sechsten Isthmischen Ode. Mein sehr verehrter Kollege August Brinkmann empfindet in solchem Hinauszögern etwas ausgesprochen Pindarisches.

Für Dornseiff ist dieses Stilmittel eins der Kennzeichen der αὐστηρᾶς ἁρμονία, der «harten Fügung», wie F. N. von Hellingrath in seiner Münchner Dissertation von 1910 über die «Pindarübertragungen von Hölderlin» verdeutscht. Dornseiff nimmt dabei die Umdeutung an, die von Hellingrath der αὐστηρὰ ἁρμονία des Dionys von Halikarnass gegeben worden ist.

Diese auffällige Übereinstimmung Pindars und Goethes übersah Paul Reiff, als er in den «Modern Language Notes» (1903, S. 169 ff.) so gut wie nichts ausgesprochen Pindarisches in Goethes sogenannten pindarisierenden Gedichten, zunächst in «Wanderers Sturmlied», feststellte. Er wollte nur Wirkung Klopstocks bemerken. Weitschichtiger Periodenbau ist Voraussetzung der Möglichkeit solchen Hinauszögerns. Ihn übt Klopstock ja schon sehr früh. Gleich die Ode «Der Lehrling der Griechen» beginnt mit einer Periode von sechzehn Versen. Vers 1 und Vers 3 setzen ein mit einem relativen «Wen»; erst Vers 10 bringt das erlösende demonstrative «Den». Das wird von Goethe im Eingang von «Wanderers Sturmlied» übertrumpft. Alle vier Absätze des Eingangs beginnen «Wen» oder auch «Den du nicht verlässest Genius». Drei Absätze klingen in ursprünglicher Fassung aus mit demselben Vers. Die endgültige Fassung verwischt das, indem sie den kehrreimartigen Schlußvers streicht. In erster Fassung enthalten die beiden ersten Absätze je neun, der dritte und vierte je fünf Verse. In zweiter Fassung ist — dank der Zerschneidung von zwei Versen — bloß der zweite Absatz um einen Vers kürzer.

Selten erscheinen in Goethes Gedichten Perioden von neun Versen, noch seltener Satzgebilde, die einen Relativsatz voraussenden und diesem Vordersatz asyndetisch gepaarte Hauptsätze angliedern, ihnen auch noch Appositionen anfügen. Goethe verbindet sonst lieber parallel geordnete Hauptsätze miteinander. Man vergleiche etwa das Gedicht «Seefahrt», das immer noch eine Bewegtheit hat, wie sie bei Goethe nicht oft erscheint.

Es ist, als vertrüge Goethe sonst nicht die weiten Bogen solcher pindarisierender Satzbauten. Statt Unterordnung bringt er sonst ein Nebeneinander; hier herrscht indes vor allem statt der üblichen Satzstellung ein Vorwegnehmen der Satzteile, die sonst nachfolgen. Barock ist das gefühlt. Nicht nur der ruhige Ablauf, den sonst Goethes Lyrik wahrt, ist in «Schwager Kronos», in «Wanderers Sturmlied» aufgegeben. Anstatt gleichmäßig verlaufender Linien eröffnen den Eingang des «Sturmlieds» weitgeschwungene Bogen. Und im Verlauf des Gedichts wiederholt sich der Brauch, den gleichmäßigen Fluß der Linien zu durchbrechen und mit kühnem Griff zu weitschichtigen Ganzen zu verbinden, was sonst bei Goethe Schritt für Schritt aufeinanderfolgt.

Die Antike weist dank ihrer Neigung zum Bau umständlicher Perioden und dank der Beweglichkeit ihrer Wortstellung Verwandtes

auch dort, wo sie auf die letzte Spannung des Barocks verzichtet. Satzanordnungen, wie sie an Gedichten Goethes hier nachgewiesen wurden, geben in antiker Lyrik daher ganz andere Eindrücke, weil dem Deutschen Inversionen von Worten und gar von Sätzen von vornherein viel ungewohnter sind. In neuster Übertragung klingt Pindar sogar beträchtlich gedämpfter als Goethes pindarisierende Lyrik. Dornseiff verdeutscht den Anfang der fünften Olynthischen Ode (Insel-Verlag 1921, S. 246):

Hoher Männlichkeit und olympischer Kränze süße Blüte
nimm an, Tochter des Ozeans, mit lachendem Herzen,
des unermüdeten Maultiergespanns und des Psaumis Gaben!

Er hat deine bevölkerte Stadt, Kamarina, gehoben —
und die sechs Zwillingsaltäre geehrt an den Festen der Götter
mit stattlichen Rinderopfern und bei der Wettstreite fünftägigen
Kämpfen —

mit Pferde- und Maultiergespannen und Rennern. Dir aber brachte
er lieblichen Ruhm
durch seinen Sieg und hat den Namen
seines Vaters Akron erschallen lassen und den deines neuaufgebauten
Sitzes.

Auch Goethe hat diese Ode (stammt sie wirklich von Pindar?) in jungen Tagen verdeutscht. Ganz anders wirkt sie in dem Gewande, das er ihr gibt. In Morris' «Jungem Goethe» (3, 83) ist Goethes Versuch zu finden: kurze Verse, in rastloser Eile abrollend, fassen die drei Strophen des Eingangs, die oben angeführt sind, zu einer Einheit zusammen. Nur fünf Beistriche deuten kurze Pausen in diesem raschen Ablauf an. Dornseiff hält sich enge an den griechischen Text, wie ihn etwa Otto Schroeders Ausgabe (Leipzig 1900, S. 109) darbietet. Goethe dürfte die Ausgabe von Christian Gottlob Heyne (Gottingae 1773) benutzt haben, teilt auch die Verse nach Heyne ab. Gründlichst hat sich auf dem Weg von Heyne zu Schroeder das Bild von Pindars Verskunst gewandelt, das sich der Wissenschaft ergab. Galt er einst als Verwerter eines kurzen, so erschien er seit August Boeckh als Vorkämpfer eines besonders langen Verses. (Heute wird Boeckhs Auffassung wieder angezweifelt.) Heyne faßt die Dinge nicht

anders als etwa Henricus Stephanus in der Ausgabe von 1560. Und wie Stephanus gibt er 19 Verse, wo von Boeckh bloß dreimal drei festgesetzt werden. Noch mehr: beiden gelten diese sämtlichen neunzehn Verse für die στροφή, der zweite ebensolange Teil der Ode für die ἀντιστροφή, den dritten Teil fassen sie als ἐπῳδός. Für Schroeder und Dornseiff gelten schon die dreimal drei Verse jedes der drei Teile als στροφή, ἀντιστροφή und ἐπῳδός. Das heißt: Goethe hatte einen Text vor sich, dem sich jeder der drei Teile der Ode zu einem einheitlichen engumschlossenen Ganzen verband. Und wo jetzt schon der Rhythmus der Ode Pausen andeutet oder wo gar innerhalb eines einzelnen Verses eine Pause selbst bei Stephanus und bei Heyne durch einen Punkt angesetzt ist, erblickte er bloß ein unaufhaltsames Weiterdrängen.

Ich finde keinen besseren Ausdruck für den Unterschied der beiden Auffassungen als den, der geboten wird von Wölfflins Scheidung der Renaissance vom Barock. Viel barockhafter, als Pindar tatsächlich ist, wurde er von Goethe aufgefaßt. Unmittelbar läßt sich erkennen, daß eine immer noch im Gleichmaß sich darstellende Vielheit sich in eine Einheit wandelte, in der die einzelnen Bestandteile ihr Recht verlieren, zu Gunsten einer Wirkung von größerer Stoßkraft. So drängt der Barockmaler alles dicht an einer einzigen Stelle zusammen und läßt das übrige mehr oder weniger im Dunkel versinken. Noch verwandter ist das Verfahren des Barockarchitekten. Er durchbricht die gleichmäßig verlaufenden Linien des antiken wie des Renaissancebaus, vor allem die horizontalen, und bildet, über sie wegschreitend, große vereinheitlichte Flächen, bindet zu einem Ganzen, was — zumal im Renaissancebau — eine Fülle von gleichstarkbetonten Einzelheiten gewesen war, ordnet einem einzigen starken Akzent unter, was dort eine gleichgeordnete Reihe von minder starken Akzenten dargestellt hatte.

Ist es nötig, ausdrücklich hinzuzufügen, daß Goethe durch Herder zu solcher Auffassung hingedrängt worden ist? In der zweiten Sammlung der «Fragmente zur deutschen Literatur» deutet Herder die Kunst Pindars in gleichem Sinn und spielt sie gegen verzopfte Dithyrambik seines eigenen Zeitalters aus. Er vergleicht Pindar mit einem majestätischen Strom, der in seinem breiten Bette fortfließt, sich brausend vom Felsen herabwälzt, um sich im Tale zusammenzufinden. Auch Herder stellt es ab auf den machtvollen Zug des Barocks, der sich zuletzt wie in einer einzigen überstark betonten Spitze zusammendrängt. Darum übernahm Goethe von Pindar gerade

das, was solchem Formwillen entgegenkommt: das Hinauszögern des längsterwarteten Worts.

Goethe übt ähnliche Bräuche nur ganz selten. Die freirhythmischen Gedichte seiner Frühzeit geben das Hochgespannte des Barocks bald auf und damit auch die Inversion der Sätze, ja sogar überhaupt die weiter ausgreifende Periode. Schon in der Ode «Prometheus» ist der dritte Absatz mit seiner Periode von sechs Versen Ausnahme, herrscht im übrigen Aneinanderreihung von gleichgeordneten Hauptsätzen. Näher kommt den Bräuchen von «Wanderers Sturmlied» oder von «An Schwager Kronos» noch einmal «Harzreise im Winter». Doch im allgemeinen ergibt sich für Goethe aus allen diesen Versuchen als endgültige, seinem Formgefühl genehmste Folge, im freien Rhythmus einen kurzen Vers zu pflegen von zwei oder drei Hebungen. Goethe tritt dadurch in Gegensatz zu dem eigentlichen Schöpfer des deutschen freien Rhythmus, zu Klopstock, der mit ganz kurzen Versen vielhebige wechseln läßt. Klopstock setzte sich weit mehr als Goethe dem Spotte aus, den viel später Wilhelm Schlegel (2, 235) gegen überlange Verse vorbrachte, zunächst gegen «Des vers un peu plus longs que les Alexandrins» von Verdeutschern indischer Dichtung. Die «Frühlingsfeier» bringt solche Verse. Aber natürlich sind sie — nach der Auffassung von heute — auch bei Pindar anzutreffen. Goethe hingegen zerschnitt, um die Länge des einzelnen Verses einzuschränken, für den Druck von «Wanderers Sturmlied» einen besonders langen Vers («Hoch flog siegdurchglühter Jünglinge Peitschenknall») in drei Zeilen.

Nicht im freien Rhythmus, auffälligerweise im gereimten Singspielmaß kommt der greise Goethe zurück zu den Satzinversionen und zu der ihnen urverwandten Zuspitzung einer Versfolge, also zu barockhaftem Arbeiten mit drangvollen Hemmungen und zu jäher Überwindung dieser Hemmungen.

Ernst Zitelmann machte mich vor kurzem aufmerksam auf eine Versfolge des zweiten Teils von «Faust» und auf deren seltsame Schicksale bei Herausgebern und Deutern. Euphorion ruft, mehr und mehr an Byron gemahnend, zum Kampf auf:

Welche dies Land gebar
Aus Gefahr in Gefahr,
Frei, unbegrenzten Muts
Verschwenderisch eignen Bluts.

5 Den nicht zu dämpfenden
Heiligen Sinn
Alle den Kämpfenden
Bring' es Gewinn.

Erich Schmidt nennt diese Verse (9843 ff.) eine der schwierigsten und manieriertesten Anakoluthien des Goethischen Alterstils. Wenn auch nicht so gewaltsam wie andere, ändert doch auch er. Statt «Den nicht zu dämpfenden» liest er im 5. Vers «Dem nicht zu dämpfenden». Ferner bringt er am Schluß der Verse 3 und 6 Beistriche, im 4. Vers statt des Punkts ein Semikolon an.

Mit vollem Recht verlangt Zitelmann, daß eine Änderung von «Den» in «Dem», des Akkusativs also in einen Dativ, nur dann erfolge, wenn dem Akkusativ ein Sinn gar nicht abzuringen sei. Er selbst glaubt diesen Sinn zu finden. Er meint, Goethe knüpfe an das «Verschwenderisch eigenen Bluts», indem er kühn genug das «Verschwenderisch» des vorhergehenden Verses in einem nicht ausdrücklich gesagten «verschwendend» weiterklingen lasse, den folgenden Akkusativ an. Verschwenderisch eigenen Bluts, verschwendend den nicht zu dämpfenden heiligen Sinn: so wäre das Ganze gedacht. Zitelmanns Bemerkungen sind inzwischen in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 10, 1174 abgedruckt worden.

Zitelmann nimmt dabei Erich Schmidts Interpunktion an. Ich gestehe, daß auch mir die ursprüngliche Interpunktion nicht ganz einwandfrei vorkommt. Der Punkt nach Vers 4 schneidet zu stark ein. Lieber wäre mir ein Doppelpunkt, nicht Schmidts Semikolon. Bleibt der Punkt bestehen, so sind die ersten vier Verse bloße Anrede. Aber auch der Doppelpunkt trennt die acht Verse in zwei gleiche Teile. Und es fragt sich, ob der zweite Teil für sich einen Sinn gibt, auch wenn der Akkusativ «Den» bestehen bleibt.

Gewiß ist das der Fall. Ein Akkusativ ist da, aber auch ein Verbum, von dem dieser Akkusativ ebenso abhängig sein kann wie der andere Akkusativ «Gewinn». Es bringe alle den Kämpfenden den nicht zu dämpfenden heiligen Sinn, es bringe ihnen dadurch Gewinn. Oder auch: es bringe ihnen den nicht zu dämpfenden heiligen Sinn als Gewinn. Etwas von einem prädikativen Akkusativ steckt in diesem «Gewinn».

Die beiden Hälften der acht Verse enthüllen sich nach dieser Auffassung als Gegensätze. Kühnes Kämpfen um des Kämpfens willen, sorgloses Verpuffenlassen eines grenzenlosen Mutes tritt im Gegensatz

zu einem heiligen, seines Ziels bewußten Kampfessinn, der nicht so schnell zu dämpfen ist wie bloße Kampfeslust. Aus Bloßkampfeslustigen möchte Euphorion zielbewußte, unentwegte Kämpfer erziehen. Zitelmanns Annahme verdeckt diesen Gegensatz, sie beseitigt ihn.

Und um diesen Gegensatz der beiden Hälften recht deutlich zu kennzeichnen, ist der Punkt nach Vers 4 eingesetzt. Mildert man ihn nur ein wenig, ersetzt man ihn durch einen Doppelpunkt, so enthüllt sich der eigentliche Bau des Satzganzen. Wie an den oben angeführten Stellen von Sängen des jungen Goethe herrscht Inversion der Sätze. Vorweggenommen wird, was abhängig ist vom Hauptsatz (dort als Apposition, hier als Relativsatz), was vor allem nur durch den Hauptsatz ganz verständlich wird. Allen den Kämpfenden, welche dies Land gebar aus Gefahr in Gefahr, frei, unbegrenzten Muts, verschwenderisch eigenen Bluts, bringe es den nicht zu dämpfenden heiligen Sinn, bringe es diesen Gewinn.

Abermals wird durch jähes Vorwegnehmen dessen, was eigentlich nachfolgen sollte, eine Hemmung erzeugt, die spannt. Und abermals ergibt sich nur ganz zuletzt die befreiende Lösung. Freilich ist diesmal auch noch der ganz besondere Wortausdruck am Werk, den in Singspielrhythmen Goethe pflegt. Sie zwingen, sie verleiten ihn zu einer Herabstimmung seiner Ansprüche an dichterische Rede. Zeugnisse dafür gibt es in dem Vorgang, der zum Mittelpunkt Euphorion hat, in Menge. So erklärt sich das etwas trocken geratene, schwächlich nachhinkende «Bring' es Gewinn». Der Reim macht sich lästig fühlbar mit seinen Forderungen. Das ist für Vertonung gedacht, die mit ihren starken Wirkungen das Prosaische des Wortausdrucks verschleiert.

Gerade die Kürze des gereimten Verses zwingt zu solchem Ausdruck. Noch merklicher ist das zu fühlen in den Versen der Engel (11726 ff.):

> Blüten, die seligen,
> Flammen, die fröhlichen,
> Liebe verbreiten sie,
> Herz, wie es mag.
> Worte, die wahren,
> Äther im Klaren,
> Ewigen Scharen
> Überall Tag.

In den Singspielen von Goethes Jugendzeit, auch in deren späteren Umarbeitungen finden sich solche Wagnisse allerdings noch nicht. Sie sind zunächst Altersstil Goethes. Unverkennbare Neigung dieses Altersstils ist die freie Willkür der Wortstellung. Paul Knauth behandelt sie in dem zehnten Kapitel seiner dankenswerten Arbeit «Goethes Sprache und Stil im Alter» (Leipzig 1898, S. 134ff.). Er meldet dort von Goethes Vorliebe, Adjektiva und Partizipia unflektiert dem Hauptwort, zu dem sie gehören, vorangehen zu lassen («Als ich . . . unschätzbar herrlich ein Gebild gewahrte . . .»). Prolepsis des Objekts, während das Verb möglichst ans Ende geschoben wird, herrscht ganz so wie in den Worten Euphorions, wenn es heißt:

Lebenswoge Well' auf Wellen,
Einen wie den andern trägt sie.

Die asyndetische Verbindung, die in den Versen Euphorions das Nacheinander der beiden Objekte (Sinn und Gewinn) schwerer-faßbar macht, besteht zusammen mit Inversion der Wortfolge auch in dem Satze:

Den Jammer um Patroklos
Erhielt ich laut durch alle Folgezeit;
Mitteilt' ich tausend, abertausend Jahren
Der Griechen, der Trojaner Herzeleid.

Die ungewöhnliche Inversion «mitteilt' ich» ruht auf Anpassung an die vorhergehende berechtigte Inversion «erhielt ich» Ein Bindeglied fehlt, das dem «mitteilt' ich» volles grammatisches Recht gäbe. Ebenso verzichtet Goethe auf das grammatische Bindeglied von «Sinn» und «Gewinn».

Meine Nachweise ergeben allerdings, daß solche Wagnisse auch der Jugend Goethes nicht fern lagen. Die pindarisierenden Dichtungen üben solche Inversion, solche Prolepsis. Und sie kommt ebenso wie in den Versen Euphorions besonders zur Geltung im Bau der Periode. Vom Periodenbau freilich berichtet Knauth so gut wie nichts. Darum entging ihm auch die ungemein bezeichnende Stelle des dritten Aufzugs des zweiten Teils, die Rede Euphorions. —

Ich komme auf die wesentliche Absicht meiner Ausführungen zurück. Gundolf sagt sehr Wichtiges über die lyrische Sprache des jungen Goethe. Aber er bleibt stehen beim einzelnen Wort oder bei der Verbindung von zwei Wörtern. Knauth wagt sich angesichts

eines besonders günstigen und bezeichnenden Materials etwas weiter vor und bespricht und belegt die Wortstellung des alten Goethe. Doch noch weiter muß vorgedrungen werden. Der Bau des Satzes, der Bau der Periode ist zu betrachten. Nur dann ergibt sich, was von Gundolf nicht berichtet, von Knauth nur aus der Ferne angedeutet wird: dies eigentümliche barockhafte Auftürmen von Hemmungen, dies Verzichten auf einen schrittweis sich entwickelnden Stil, dies Vorwegnehmen, das eine starke Spannung weckt und nur zuletzt solche Spannung lösen lassen kann. Eine Ausnahme in Goethes Schaffen, aber eine sehr bedeutsame, anzutreffen in seiner Jugend und in seinem Alter.

Diese Ausnahme in ihrem künstlerischen Wesen zu erfassen und sie dem sonst geübten Brauch von Goethes Ausdruck wie einen polaren Gegensatz gegenüberzustellen, hilft wenigstens mir der Vergleich mit bildender Kunst. Weit stärker fühlbar macht sich, was sie im Gefühl des Betrachters erwirkt, was also wohl auch ihre schöpferische Voraussetzung ist, an Werken der bildenden Kunst des Barocks, zumal an dessen Architektur. Dieser künstlerische Griff ist dort auch schon längst an einer umfänglichen Reihe von einzelnen Fällen beobachtet. Ehe wir ihn so genau, wie Wölfflin ihn an Schöpfungen der bildenden Kunst erwiesen hat, an langen Reihen von dichterischen Gebilden aufgezeigt haben werden, dürfte noch viel Zeit vergehen. Ich bin mir durchaus bewußt, daß ich an dieser Stelle bloß die ersten zagen Schritte zu solchem Nachweis getan habe.

So wenig wie Wölfflin dürfen die Betrachter von Dichtung bei einem oder bei zwei Künstlern stehen bleiben. Die Kennzeichen barocken Formens, die sich hier für Lyrik ergaben, sind zunächst der lange, zu einer Periode gegliederte Satz, der eine beträchtliche Zahl von Versen umfaßt, der überdies durch starkbetonte Vorwegnahme eines Teilgedankens und durch das Hinausschieben der Mitteilung des eigentlichen Ausdrucksinhalts, durch spätes Bezeichnen und Erreichen des Ziels Hemmungen schafft und deren endliche Lösung wie eine ersehnte Befreiung erleben läßt. So dichtet Klopstock, so auch der junge Schiller, wenn er sich in seiner «Anthologie» aufs lyrische Gebiet wagt. Trotz allem Gegensatz, der sich hier zwischen Schiller und Goethe auftut, treffen sie überein, wenn etwa Schiller die vorletzte Strophe der «Freundschaft» baut und nach umständlichen Appositionen endlich im vierten Vers der sechszeiligen Strophe Subjekt und Verbum («Wallen wir . . .») bringt. Oder gar wenn er, ähnlich wie Klopstock, im «Geheimnis der Reminiszenz»

die Strophen 23—26 tatsächlich zu einer einzigen langen Periode von zwanzig Versen zusammenballt. Hölderlin aber überholt noch dieses Wagnis Schillers ebenso wie den «Lehrling der Griechen» Klopstocks, wenn er das Gedicht «Griechenland. An Gotthold Stäudlin» beginnt mit drei achtzeiligen Strophen, deren erste und zweite den Vordersatz, deren dritte endlich den Nachsatz enthält. Wenn er überdies einsetzt mit einem «Hätt' ich dich» und erst im fünfzehnten Vers, die Eingangsworte wiederholend, zusammenfaßt: «Hätt' ich da, Geliebter! dich gefunden, wie vor Jahren dieses Herz dich fand». Gehemmt wird nicht nur die Mitteilung des Hauptsatzes, gehemmt wird auch innerhalb des Vordersatzes. Und doppelt steigert sich die erweckte Spannung. Auch das ist Bauweise des Barocks.

KARL BÜHLER.

VOM WESEN DER SYNTAX.

1. Schlicht und ohne umständliche Ableitung zählt Hermann Paul die Hilfsmittel des Satzbaues auf: «Zum sprachlichen Ausdruck derVerbindung von Vorstellungen gibt es folgende Mittel: 1. die Nebeneinanderstellung der den Vorstellungen entsprechenden Wörter an sich; 2. die Reihenfolge dieser Wörter; 3. die Abstufung zwischen denselben in Bezug auf die Energie der Hervorbringung, die stärkere oder schwächere Betonung (vergl. *Karl kommt nicht* — *Karl kommt nicht*); 4. die Modulation der Tonhöhe (vgl. *Karl kommt* als Behauptungssatz und *Karl kommt?* als Fragesatz); 5. das Tempo, welches mit der Energie und der Tonhöhe in engerem Zusammenhange zu stehen pflegt (Pausen zwischen den Wörtern gehören auch hierher); 6. Verbindungswörter wie Präpositionen, Konjunktionen, Hilfszeitwörter; 7. die flexivische Abwandlung der Wörter, und zwar a) indem durch die Flexionsformen an sich die Art der Verbindung genauer bestimmt wird (*patri librum dat*), b) indem durch die formelle Übereinstimmung (Kongruenz) die Zusammengehörigkeit angedeutet wird (*anima candida*). Es ist selbstverständlich, daß die beiden letztgenannten Mittel sich erst allmählich durch längere geschichtliche Entwicklung haben bilden können, während die fünf erstgenannten von Anfang an dem Sprechenden zur Verfügung stehen. Aber auch 2—5 bestimmen sich nicht immer bloß unmittelbar nach dem natürlichen Ablauf der Vorstellungen und Empfindungen, sondern sind einer traditionellen Ausbildung fähig.»[1]

Damit ist ein klarer und sicherer Ausgang gewonnen; ich glaube nicht, daß heute jemand imstande ist, den sieben Hilfsmitteln ein neues hinzuzufügen oder ein altes abzustreichen. Die in 1 ge-

[1] Prinzipien der Sprachgeschichte § 86. 4. Aufl., S. 123 f.

nannte allgemeine Kontaktwirkung der Bedeutungen z. B. ist in weitem Ausmaß unabhängig von der Reihenfolge und wird darum mit vollem Rechte gesondert aufgeführt.[1] Bei näherem Zusehen ergibt sich, daß 3—5 eine eigene Gruppe bilden, die man füglich die musikalische nennen könnte, ebenso 6 und 7 und schließlich die beiden ersten. Die Sache liegt offenbar so: Als gegeben werden von Paul die «den Vorstellungen entsprechenden Wörter» angesehen; ob wir sie Stammwörter oder Wortstämme nennen, ist gleichgültig, da das Ganze eine Fiktion bleibt. Gefragt wird, wie daraus syntaktische Gebilde geschaffen werden können. Die Antwort ist vollständig, es gibt keine anderen Möglichkeiten, als die von Paul aufgezählten, nämlich I. *die Gruppenwirkungen* der Wörter, wozu die allgemeinen Kontakteinflüsse zusammengefaßter Wortbedeutungen und die Stellung der Wörter in der Zeitreihe gehören. Eine andere Anordnung als die in der Zeitreihe ist nach Lage der Dinge unmöglich; so wie der Maler an die Raumordnung seiner Malfläche, so ist der Sprecher an das Nacheinander gebunden, da er mehrere Worte nicht gleichzeitig hervorbringen kann. Es bleibt ihm aber unbenommen (II.), an den gegebenen Wörtern die aufgezählten *musikalischen Modulationen* vorzunehmen. Hier gibt es noch gewisse Spielräume, die Paul, auf das ihm bekannte Tatsachenmaterial gerichtet, nicht eigens genannt hat. Man denke an die helle und dunkle Stimme des Sängers und andere im Kunstgesang systematisch ausgewertete Modifikationen, die nicht ohne weiteres unter Tonhöhe und Tonstärke subsummierbar sind, auch sie vermöchten syntaktische Funktionen zu übernehmen; man denke an die von Rutz und Sievers aufgezeigten Unterschiede. Die ganze Fülle jener kleinen phonetischen Variationen, die bei der üblichen, mehr andeutenden als irgendwie vollständigen und getreuen Übersetzung der gehörten in die sichtbare Sprache, von vornherein verloren gehen, gehören mit dazu. Aber so groß ihre Mannigfaltigkeit und ihre feine syntaktische Wirksamkeit in der gesprochenen Natur- und Kunstsprache auch sein mögen, es ist Platz für sie im Systeme Pauls; sie gehören zur Gruppe der musikalischen Sprachmittel. Nennen wir die III. Gruppe von Veränderungen, zu denen die flexivischen Abwandlungen und das Einfügen von «Verbindungswörtern» gehören, nur um einen Namen zu haben, die der *worthaften Ergänzungen und Modulationen.* Es sind Veränderungen im Lautbestande, die im großen und ganzen eine

[1] Vgl. Ch. Bühler, Über die Prozesse der Satzbildung. Zeitschr. f. Psychol. 81 (1919). S. 181 ff.

Wiedergabe in der Schriftsprache finden, es sind, wie schon Paul hervorhebt, die in erster Linie historisch gewordenen, also auch traditionsbestimmten syntaktischen Mittel, es sind jedenfalls gröbere phonetische Modifikationen. In der Tat, wie man sich die Anfänge menschlicher Sprache auch denken mag, «Verbindungswörter» oder andere worthafte, syntaktische Sprachmittel dürften nicht gerade zu ihrem ersten Bestande gehört haben und die flexivischen Abwandlungen noch jünger sein als jene selbständigen Verbindungswörter. Aber wie dem auch sei, es gilt zu erkennen, daß diese dritte Gruppe, allgemein genug gefaßt, den Ring des Möglichen schließt. Statt der positiven Ergänzungen könnten unter Umständen auch negative d. h. Verstümmelungen, statt der historisch bekannten noch andere Arten von Modulationen des Lautbestandes vorkommen. Zwischen der zweiten und dritten Gruppe kann psychologisch eine hinreichend scharfe Grenzlinie gezogen werden. Man denke z. B. an die Veränderung von *a* in *ä* oder von *e* in *o* oder an beliebige andere Vokal- oder Konsonantenübergänge; sie sind samt und sonders in gewissen Grenzen unabhängig von Stimmhöhe, Stimmstärke und Tempo, und diese Unabhängigkeit ist ein begrifflich ausreichend scharfes Unterscheidungsmerkmal. Daß man die äußere und innere Situation ausnützen, ferner Gesten und anderes zu Hilfe nehmen kann, ist eine Sache für sich; wir handeln von der Lautsprache und isolieren sie. Ich wiederhole, daß im Rahmen der Paulschen Aufgabe niemand imstande ist, ein neues, prinzipiell vergessenes syntaktisches Hilfsmittel ausfindig zu machen.

Diese Aufgabe selbst aber samt der Fiktion, aus der sie hervorgeht, erschöpfen die Probleme der Syntax nicht. Wir nehmen hier keinen Anstoß an der Formel «Verbindung von Vorstellungen», sondern ersetzen sie stillschweigend durch «Verbindung von Wortbedeutungen»; wir wiederholen nicht den oft geführten Beweis, daß ein tatsächliches Zusammenfügen weder zum Wesen des Satzes noch zu dem eines anderen syntaktischen Gebildes gehört. Die meisten Sätze der natürlichen Sprache entstehen durch Zerlegung, nicht durch Zusammenfügen. Wird aber «Verbindung» ganz allgemein als «Struktur» verstanden, gleichviel wie diese Struktur im Einzelfall zustande kommt, dann dürfte auch diese Schwierigkeit soweit behoben sein, als es hier vonnöten ist. Bedenklicher ist, daß Paul für alle syntaktischen Gebilde nur eine einzige Formel bereit hält. Ist denn wirklich die Einheit des Satzes prinzipiell dasselbe wie z. B. die Bedeutungseinheit des Kompositums? Worin besteht

nach Paul der Unterschied zwischen *der Ofen backt* und *der Backofen?* Man wird in seinen Prinzipien vergeblich nach einer Antwort auf diese Frage suchen. Und doch ist der in Rede stehende Unterschied so groß wie z. B. der zwischen einem ganzen Krieg und einer einzelnen Schlacht; man kann viele Schlachten gewinnen und doch den ganzen Krieg so gründlich verlieren, als wäre kein einziger Sieg zu buchen gewesen. Systematisch wird die Ergänzung zu Paul durch eine Umkehrung, eine logische Konversion seiner Aufgabe gewonnen: gegeben sind die syntaktischen Hilfsmittel, was leisten, im Dienste welcher Sprachzwecke stehen sie?

2. Die historische Untersuchung von John Ries «Was ist Syntax?» zitiert (S. 20) einen Ausspruch W. Scherers, der also lautet: «Entweder Becker oder Miklosich, aber keine Vermischung beider Standpunkte. Entweder Ausgehen vom Innern oder vom Äußeren, aber konsequent in jedem!» Ich will eine Lanze einlegen nicht für Becker, noch weniger für das heillose Gemengsel der «Mischsyntax», das Ries aufs Korn genommen hat, wohl aber für das Ausgehen vom Innern, wohl aber dafür, daß eine systematische Syntax beide Wege gehen muß. Historisch war es in Parallele zur Philosophie und der gesamten Geistesbewegung des 19. Jahrhunderts doch wohl so, daß (wenigstens in der Germanistik) ein scharfer Umschlag aus der Richtung Becker in die Richtung Miklosich erfolgte: «Ich nenne Miklosich mein Vorbild, weil dieser Forscher in seiner slavischen Syntax das altbewährte Prinzip der Anordnung festhielt und konsequent durchführte, während namentlich in der deutschen Schulgrammatik durch Herling, Becker und teilweise auch Heyse die Neigung befördert worden war, nicht die Funktion der gegebenen Sprachform nachzuweisen, sondern für die zuerst angesetzte Funktion die sprachlichen Ausdrucksmittel zu suchen. Scherer hat durch eingehende Korrespondenz vor Jahren mein Widerstreben gegen diese Richtung befördert ...» schreibt Erdmann (Ries, Anm. 17).

Wer je des Glaubens war, eine systematische Syntax rein vom «Äußeren» her aufbauen zu können, den mußte man in die Schule Kants und der modernen Naturwissenschaften schicken. Ein anderes freilich ist die Frage, ob wir des «Inneren» der Funktionen, der Sprach-Zwecke, denen die Sprach-Mittel dienen, je so vollständig habhaft werden, daß die Betrachtung von Innen die Form einer ähnlich geschlossenen Aufgabe und Aufgabenlösung annehmen kann, wie wir sie durch H. Paul für die Gesamtbetrachtung von außen her kennen gelernt haben. Meine Überzeugung geht dahin,

daß dies möglich ist; ich habe das in seinen Grundzügen überraschend einfache und, wie ich glaube, vollständige System menschlicher Sprachzwecke schon einmal entwickelt, in einem Aperçu über den Satz[1] und will hier nur einige ergänzende Bemerkungen aus der Biologie hinzufügen, um zu zeigen, wie tief die Grundfunktionen der Sprache im Leben der Tiere verwurzelt sind. Man stelle sich ein Rudel Gemsen vor, ein einzelnes Tier etwas abgesondert und besonders wachsam stößt plötzlich einen Schrei aus und das ganze Rudel ergreift die Flucht: der Schrei hat die Flucht *ausgelöst*. Wie ein Fußtritt die Lawine oder ein Funke die Explosion kann man sagen, um hervorzuheben, daß aufgespeicherte Energie zur Entladung gelangt. In dem Tierbeispiel aber ist das Ausgelöste ein zweckgerichtetes Geschehen, eine «sinnvolle» Tätigkeit und die Auslösung eine lebenswichtige, im Lebensplane der Tiere vorgebildete Einrichtung. Es gibt bis hinauf zu den Verhältnissen menschlischer Sprache eine Reihe von Abstufungen, die hier außer Betracht bleiben sollen; aber Auslösung ist auch eine ihrer Grundleistungen. Und nach unten, die Auslösungseinrichtung schlechthin d. h. ohne Einschränkung auf das Gebiet der Laute ist so typisch für alles organische Geschehen und reicht so tief z. B. bis in den Chemismus der Verdauung und in die Lebensprozesse der einzelligen Organismen hinein, daß J. von Kries geradezu erklärt: «In dieser Unstetigkeit, dieser springenden Form des Zusammenhanges haben wir . . . ein Merkmal der Lebenserscheinungen, dessen befriedigende Aufklärung eine Aufgabe von hervorragender Bedeutung ist.»[2]

Weiter: gegeben sind zwei irgendwie aufeinander angewiesene und abgestimmte Lebewesen, wie wird das Ineinandergreifen ihrer Verhaltungsweisen zweckmäßig geregelt? Eine Möglichkeit, die wir verwirklicht und weit verbreitet finden, ist die, daß der Auslösungsvorgang kurz gesagt zweiphasig ausgestaltet wird. Die Brunst des Vogelmännchens kommt im Gesang zum Vorschein und der Gesang wirkt auslösend auf das Weibchen; Hunger und andere Bedürfnisse des menschlichen Säuglings setzen den Stimmapparat in Tätigkeit und das Schreien wirkt auslösend auf die Pfleger. Ich nenne die erste Phase *Kundgabe*. Sie ist in gewisser Hinsicht eine Umkehr, ein Spiegelbild der zweiten; dies schon durch den Namen

---

[1] Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes. Indogerm. Jahrb. 6 (1919), S. 1—20.

[2] J. v. Kries, Über Merkmale des Lebens. Freiburger wiss. Gesellsch. Heft 6 (1919), S. 21 f.

anzudeuten, ist im Deutschen unmöglich, denn die Wörter 'Eindruck' und 'Ausdruck' z. B., die etwa als 'Eindruckskunst' und 'Ausdruckskunst' in der gewünschten Gegenüberstellung verwendet werden, passen nach ihrem Etymon zu wenig zur Sache; 'Eindruck' jedenfalls gar nicht. Zu 'Anlaß' oder 'Anregung' gibt es kein sprachliches Gegenstück in 'Auslaß' oder 'Ausregung'. Und so wird man sich mit der Asymmetrie der Bezeichnungen und einer gewissen Erweiterung der Bedeutung des Wortes Kundgabe abfinden müssen. Klingt Auslösung vielleicht für manchen zu physikalisch, so ist Kundgabe im Gegenteil zu menschlich für die Gesamtheit ihrer biologischen Anwendungen. Aber warum sollten nur wissentliche und willentliche und nicht auch unwissentliche und unwillkürliche Kundgaben vorkommen? Das entscheidende Merkmal ist nach meiner Auffassung auch nicht dies, daß eine innere, seelische Erregung irgendwelcher Art nach außen sozusagen abfließt, sich Luft schafft, sondern das soziale Moment des Zweiphasenprozesses; zur Kundgabe wird ein derartiger Zusammenhang erst dadurch, daß er in die biologische ältere Einrichtung der Auslösung eingebaut ist oder menschlich gesprochen durch das Korrelat des Notiznehmens anderer Individuen. Ich habe von vornherein nur diesen Zweiphasenprozeß als biologische Wurzel menschlichen Sprechens ins Auge gefaßt, sonst hätte ich statt des Gemsenbeispieles eine kundgabefreie Auslösung wählen müssen, wie wenn etwa auf einen Schuß hin eine Spatzenschar auffliegt, oder sonst einen der ungezählten Auslösungsvorgänge im Bereiche tierischer Instinkte und Gewohnheiten.

Der erste Gewinn aus diesen biologischen Betrachtungen wird greifbar, sobald sich bei der vergleichenden Analyse der menschlichen Sprache herausstellt, daß in ihr eine dritte Grundfunktion enthalten ist, die ganz gewiß nicht so alt ist wie die beiden anderen, noch mehr, die überhaupt keine deutlichen Analogien, Vorläufer im Bereiche tierischer Lautäußerungen oder anderer tierischer Verhaltungsweisen hat; aus Vorsicht sei hinzugefügt: soweit wir die Verhältnisse heute übersehen. Diese dritte, jüngste und heute dominierende Grundleistung der menschlichen Sprache wird durch den Namen *Darstellungsfunktion* adäquat bezeichnet; ich möchte der Definition und Anwendung des Begriffes 'sprachliche Darstellung', die in dem früheren Aufsatz gegeben wurden, hier nichts hinzufügen.

Was die Syntax braucht, ist ein System der Grundfunktionen samt der Einsicht, daß es vollständig ist. Vielleicht bringt der und jener nur ein Lächeln auf für ein solch «verwegenes» Unterfangen;

vielleicht erfolgt eine Abwehr fast a priori wie z. B. gegen ästhetische Normen, die, kaum formuliert, noch stets gesprengt worden seien. Dieser Vergleich wäre vollkommen verfehlt; denn ähnlich wie die Unabsehbarkeit des Raumes und die Fälle räumlicher Gebilde keinen Zoll breit eingeschränkt werden, durch die Erkenntnis, daß er drei und nur drei Dimensionen hat, so ist es mit der Sprache. Was man mit ihr machen kann ist vermutlich ebenso wenig abzustecken wie die Grenzen des Raumes, und wozu sie im einzelnen dient, so wenig aufzuzählen wie die Gestalten der Dinge. Aber daß sie drei und nur drei Dimensionen hat, das sollte, wie mich dünkt, zu beweisen sein. Wir stellen die Frage, in welcher Art ein sprachliches Zeichen sinnvoll sein kann, und antworten: in den drei und nur in den drei genannten Richtungen, nämlich in Richtung auf den Sprecher (Kundgabe), den Hörer (Auslösung) und einen Gegenstand oder Sachverhalt, den es nennt oder darstellt (Darstellung). Versteht sich, daß diese Richtungen sich gegenseitig nicht ausschließen; ein und dasselbe Zeichen ist häufig Sinnträger in allen drei Richtungen und im manigfaltigen Ineinander, das auch sonst bei komplexeren Zweck—Mittel—Verhältnissen die Regel ist. Von Zeichen, die keinen Sinn und von Bedeutungen, die noch keine Zeichen gefunden haben, ist deshalb nicht die Rede, weil sie nicht zur Sprache gehören; ein zweckloses Hervorbringen von Sprachzeichen im reinen Lall- oder Kombinationsspiel, Funktionsübungen des Stimmapparates oder des mechanischen Gedächtnisses als solche gehören ebensowenig zur Sprache. Es bleiben, soviel ich sehen kann, nur inadäquate, sonst zweckvolle Verwendungen von Lautzeichen übrig wie wenn jemand Zauberformeln spricht im Glauben an die unmittelbare Wunderkraft der Laute als solcher oder wenn jemand die Bewegungen der Stimmorgane und der erschütterten Luft zu rein physikalischen Wirkungen ausnutzt. Das letztere wird durch Definition ausgeschlossen, das erstere je nach den Umständen der Kundgabe- oder Auslösungsfunktion untergeordnet. Sprachlicher Sinn ist Sprachzweck, der auch naturhaft (objektiv) und überindividuell sein kann, und die primären Sprachzwecke sind erschöpfend bestimmt durch unsere drei Dimensionen.

Zwei Proben der praktischen Verwendbarkeit dieser Erkenntnis für die Syntax sind schnell gefunden. Die eine in der Theorie des Satzes, wo es gilt, den Begriff 'Satz' zu definieren und die Hauptarten des einfachen Satzes aufzustellen; dazu weiß ich hier nichts Neues zu bringen. Die andere ergibt sich aus der ersten,

einfachsten Zuordnungsaufgabe, die man sich stellen kann: gegeben ist (durch Paul) das System der syntaktischen Hilfsmittel, gegeben ist das System der Sprachzwecke, in deren Dienste die Mittel letzten Endes stehen müssen, welche Zuordnung besteht zwischen dem einen und dem anderen? Stehen z. B. die musikalischen Modifikationen im Dienste der Kundgabe und Auslösung oder der Darstellung? So nahe die Antwort liegen mag, man darf sie in Sachen der allgemeinen Sprachtheorie niemals aus einigen Reminiszenzen an die Verhältnisse dieser oder jener historisch gewordenen Sprache geben. Ich glaube, daß kein einziges syntaktisches Hilfsmittel seiner Natur nach unverrückbar auf eine bestimmte Verwendungsart festgelegt ist. Um so instruktiver aber müßte die Beantwortung unserer Frage für eine einzelne historische Sprache oder für mehrere im Sprachvergleich ausfallen. Wenn z. B. die Reihenfolge der Wörter im Chinesischen oder Französischen syntaktische Dienste leistet, die im Latein an Kasusendungen geknüpft sind, also offenkundig Dienste der Darstellung, so erhebt sich die weitere Frage, zu welchen Sprachzwecken der Lateiner die nicht in derselben Art engagierte Wortstellung ausnutzt. Was hat es auf sich mit dem Unterschied von *amavit patrem filius, patrem filius amavit* usw? Man ist, wie ich glaube, mit der Unterscheidung von grammatischem und psychologischem Subjekt und Prädikat auf ein falsches Geleise geraten. Subjekt und Prädikat sind Begriffe aus der Sphäre der Darstellung und das heißt der Logik; die Darstellungsleistung unseres lateinischen Satzes bleibt aber unberührt durch die Umstellungen, ist eine durch andere syntaktische Hilfsmittel, vor allem durch die Flexionsformen festgelegte Invariante. Wenn die Rhetorik bald diese bald jene Wortstellung empfiehlt, verlangt, ausnützt, so beginnt damit eine ganz andere Angelegenheit; die Rhetorik ordnet in unserem Fall die Auslösungswirkung und die Kundgabeleistung des Satzes. Wenn der Satz etwa vor Gericht gesprochen wird, wo es darauf ankommt, 'ob Liebe oder Haß', wo der Sprecher seine Überzeugung 'daß Liebe' unterstreichen und den Hörer mitreißen will in diese Überzeugung, oder wenn aus irgendeinem anderen Grund der Hörer zuerst auf die Liebe hingelenkt werden, an ihr hängen bleiben, von ihr aus weiter denken soll, dann mag es angebracht sein, das auch musikalisch herausgehobene *amavit* an den bevorzugten ersten oder letzten Platz zu stellen. Mit Subjekt und Prädikat hat dies nicht das mindeste zu tun.

Man verstehe dies recht; ich verwerfe eine Vermischung der Begriffe, nicht der Sachen. Daß z. B. die historische Verschiebung

vom Latein zum Französischen, wenn anders sie als ein kontinuierlicher Prozeß bezeichnet werden muß, Übergangsverwendungsformen der Wortstellung mit sich brachte, halte ich, der noch nichts von diesen Dingen weiß, für nahezu selbstverständlich. Und wenn ich lese, wie auffallend stark das französische Futurum die Dienste des lateinischen Imperatives übernommen hat in der zweifachen Modifikation des brutalen 'kategorischen' und des höflichen 'suggestiven' *tu viendras* (Lerch), dann erscheint mir dies sprachgeschichtlich und vielleicht auch völkerspychologisch von hohem Interesse, rein syntaktisch betrachtet als ein Sonderfall der allgemeinen Neuverteilung der ewig alten Funktionen auf gegebene Hilfsmittel, und psychologisch keineswegs rätselhaft. Denn in jedem Satz der lebendigen Sprache und in jeder Flexionsform schneiden sich die drei Koordinaten und bleiben doch immer drei, die begrifflich auch dann noch scharf auseinandergehalten werden müssen, wenn im Einzelfall nicht scharf zu entscheiden ist, was primärer, sekundärer und tertiärer Sprachzweck sei. Wir brechen hier ab.

Das Wichtigste ist noch Forderung. Wer mit dem Weg von Innen ernst macht, steht alsbald vor großen Aufgaben, vor alten und neuen Problemen. Zum Beispiel: durch systematischen Vergleich mit anderen Darstellungsarten soll das Wesen der sprachlichen Darstellung eine prägnante Bestimmung erfahren; dies führt beim Satze in die Urteilslehre und gibt ihr neue Impulse. Denn nicht Sachen, sondern Sachverhalte bringt die Sprache zur Darstellung und Sachen nur im Grenzfall, in mehr als einem Punkte genau umgekehrt wie der darstellende Maler; das Abstrakte, der Begriff ist der Sprache in die Wiege mitgegeben, entwickelt sich in ihr, sobald vom tierischen Zustande aus zwei bestimmbare Grenzmarken überschritten sind, mit innerer Folgerichtigkeit. Wie Sachverhalte, die selbst nicht lautlicher Natur sind, durch Lautzeichen zur Darstellung gebracht werden können, dies ist das eigentliche Thema und die Syntax mit ihren Grundbegriffen und Grundproblemen ist an diesem Thema hervorragend beteiligt. Doch nicht über die Aussichten, sondern über die theoretischen Grundlagen des Unternehmens soll hier Rechenschaft abgelegt werden. Die Idee einer philosophisch und psychologisch begründeten Theorie der Syntax ist ungefähr so alt wie die Sprachwissenschaft überhaupt; ich werde in kritischer Einstellung zwei neuere Versuche besprechen, um an ihnen deutlich zu machen, wohin die Reise geht.

3. Sehr verheißungsvoll schreibt Marty über die «Aufgaben

und die Möglichkeit einer allgemeinen deskriptiven Semasiologie»: «Die Sprache ist ein Organ, das — wie jedes Werkzeug — aus dem Zweck oder der Aufgabe, die es zu erfüllen hat, zu begreifen ist . . .» «Welcher und von wie vielerlei Art — diese Frage ist an die Spitze zu stellen — sind die Funktionen, welche für die Sprache unentbehrlich sind, falls sie ein lückenloses Ganze von Ausdrucksmitteln für die fundamentalen Kategorien des Auszudrückenden (oder die logischen Kategorien in diesem weiteren Sinn) sein soll?»[1] Die Ausführung aber ist mangelhaft und mußte es deshalb werden, weil Marty die Eigenart der Darstellungsfunktion übersehen hat; er kennt nur Kundgabe und Auslösung und fährt fort: Es zerlegt sich «für den Blick des psychologischen Analytikers das komplexe Ganze unserer Bewußtseinszustände und ihrer Inhalte in eine Anzahl nicht weiter auflösbarer Elemente, welche teils wirklich trennbar sind und getrennt vorkommen, teils auch bloß distinktionell eine Anzahl nicht weiter analysierbarer Seiten unterscheiden lassen. Und eine planmäßig auf Grund einer solchen, nach Brentanos Ausdruck, «mikroskopischen Anatomie des Bewußtseins und seiner Inhalte» gebildete, wissenschaftliche Sprache wird jene Elemente und Seiten des Auszudrückenden durch elementare Zeichen wiedergeben und den Ausdruck für ihr konstantes Zusammenvorkommen oder ihre wechselnde Verknüpfung durch, nach festen Regeln gebildete, Verbindungen jener elementaren Zeichen gewinnen. Und sie würde so, soweit dies überhaupt möglich ist, das innere Fadenwerk des verschlungenen Gewebes unseres psychischen Lebens in der Syntax der Ausdrucksmittel nachzeichnen» (58f.). Dies soll das Vollkommenheitsideal schlechthin sein, dem die einzelnen Sprachen mehr oder minder nahe kommen, je nach der Höhe des analytischen Denkens, das hinter ihnen steht, und je nach den Abweichungen, die aus mancherlei anderen Ursachen (Bequemlichkeit, Gedächtnismangel, Bedürfnis nach Kürze) hervorgehen. «Es bedarf kaum der Bemerkung, daß keine der wirklichen Sprachen auch nur entfernt jenem Ideale entspricht, obwohl jede — wie auch immer planlos und unvollkommen — jene art de décomposer la pensée (um mit Condillac zu sprechen) in gewissem Maße übt» (S. 59).

Hier klingt, wie Marty selbst andeutet, ein altes Ideal der Logiker nach; daß er die Formel Condillacs und nicht die von Leibniz zitiert, hat wohl seine sachlichen Gründe. Die Idee der caracteristica

[1] Untersuchungen zur Grundlage der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. 1. Bd. 1908. S. 53f.



universalis des Leibniz war an dem Zeichensystem der Mathematik orientiert und zielte auf eine Art wissenschaftlicher Terminologie ab, wie sie in weitem Umfang z. B. von der modernen Chemie verwirklicht worden ist.[1] Es war also, darin liegt der springende Punkt, das sprachliche Zeichensystem in erster Linie als eine Abbildung der Dinge und ihrer Verhältnisse gedacht, während es dem Subjektivismus des Condillac entspricht, es als ein Abbild der Gedanken, d. h. allgemeiner der Erlebnisse, des sprechenden Menschen zu betrachten. Einseitig und darum unhaltbar ist beides; es müßte zunächst noch die dritte Grundfunktion der Sprache, die Auslösung, zu ihrem Rechte kommen, dies nämlich, daß es auch eine Rhetorik gibt, «un art de persuader», um mit Pascal zu sprechen. Und dann — nun, wer drei Herren zugleich dienen muß, dem darf man nicht den Charakter eines einzigen von den dreien als Anpassungsideal vorhalten. Nur wer eingesehen hat, daß es wirklich drei sind, kann mit ruhigem Gewissen die alten einseitigen Vollkommenheitsideale beiseite schieben.

Auf einer anderen Basis steht der philosophisch interessante Versuch von Husserl, das Apriori der Sprachwissenschaften aufzudecken. Seine «reine Grammatik» «legt das ideale Gerüst bloß, das jede faktische Sprache, teils allgemein menschlichen, teils zufällig wechselnden empirischen Motiven folgend, in verschiedener Weise mit empirischem Material ausfüllt und umkleidet. Wieviel vom tatsächlichen Inhalt der historischen Sprachen, sowie von ihren grammatischen Formen in dieser Weise empirisch bestimmt sein mag, an dieses ideale Gerüst ist jede gebunden; und so muß die theoretische Erforschung desselben eines der Fundamente für die letzte wissenschaftliche Klärung aller Sprache überhaupt ausmachen».[2] Dies ist Kant auf dem Gebiet der Sprachwissenschaften, und zwar echter Kant, unmittelbarer als ihn W. von Humboldt zu übertragen vermochte. Der erste Anblick läßt eine vollkommene Parallele zu dem erkenntniskritischen Geschäft, das Kant für die Mathematik und die Naturwissenschaften geleistet hat, vermuten. Wie ist reine Mathematik, wie ist reine Naturwissenschaft möglich? so fragt Kant und wir meinen nun in demselben Stile fortfahren zu können: Wie ist reine Sprachwissenschaft (reine Grammatik) möglich? Bei

[1] Zur Geschichte und Kritik dieser Bestrebungen vgl. A. Trendelenburg, Über Leibnizens Entwurf einer allgemeinen Charakteristik. Denkschriften d. Berl. Akad. d. Wiss. Phil. Abhandlungen 1856.

[2] Logische Untersuchungen. 2. Bd. 1. Aufl. S. 319f.

näherem Zusehen aber verschwindet die ganz einfache Parallele zu den Naturwissenschaften. Husserl bringt seine reine Grammatik im Vorhof der Logik unter, und dies, daß er das Fundament der reinen Logik nicht zu legen vermag ohne die Mithilfe der Grammatik, verleiht ihr eine noch höhere 'Würde' im Sinne Kants, als sie der reinen Mathematik und den reinen Naturwissenschaften zukommt. Wenn Platon über die Pforte der Akademie schrieb Ἀγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσίτω, so würde Husserl dem stolzen Logiker und mathematischen Theoretiker sagen: Auch du brauchst unter den letzten Voraussetzungen deiner Theorien wie jede Wissenschaft die reine Grammatik. Vielleicht schwindelt dem bescheidenen Empiriker unter den Sprachforschern ob solchen Anspruches. Doch liegt dazu kein Grund vor; gewiß, die Luft ist erschreckend dünn in den höchsten Höhen der Apriorität, aber wir werden keine Veranlassung haben, sehr lange in ihr zu verweilen.

Husserl geht von der Tatsache aus, daß es einfache und zusammengesetzte Bedeutungen gibt: die Ausdrücke *etwas*, *eins* und dgl. haben einfache, die Ausdrücke *ein Mann wie von Eisen*; *ein König, der die Liebe seiner Untertanen erwirbt* haben zusammengesetzte Bedeutungen. «Es ist . . . eine letzte Tatsache, daß eine Mehrheit von Bedeutungen sich zu Einer Bedeutung verknüpfen kann. Ich sage «kann», denn nicht bei jeder Mehrheit von Bedeutungen trifft dies, wie wir sehen werden, zu; wir haben dann einen Bedeutungshaufen, aber keine einheitliche Bedeutung. Wo auf der anderen Seite die Einheit der Bedeutung derartiger Zusammengesetztheit ermangelt, gilt sie als einfache» (292). Darauf die Frage, ob sich allgemein bestimmen läßt, unter welchen Bedingungen ein Bedeutungshaufen wie *wenn ist grün*; *ein rundes oder*; *ein Mensch und ist*; *König aber oder ähnlich und* und unter welchen eine zusammengesetzte Bedeutung wie *wenn der Baum grün ist* durch die Zusammenfügung entsteht. Husserl schreibt: «Da es keine Zusammensetzung von Bedeutungen zu neuen Bedeutungen gibt ohne verknüpfende Formen, die selbst wieder den Charakter von Bedeutungen, und zwar unselbständigen, besitzen, so ist es einleuchtend, daß in aller Bedeutungsverknüpfung Gesetzmäßigkeiten wirksam sind. Freilich ist die wichtige Tatsache, die hier vorliegt, nicht dem Bedeutungsgebiet allein eigentümlich, sondern spielt ihre Rolle, wo immer Verknüpfung statt hat. Alle Verknüpfung überhaupt untersteht Gesetzen, zumal alle materiale, auf ein sachlich einheitliches Gebiet beschränkte Verknüpfung, bei welcher die Verknüpfungsergebnisse in dasselbe Gebiet fallen müssen wie die

Verknüpfungsglieder. Niemals können wir alle und jede Einzelheiten durch alle und jede Formen einigen, sondern das Gebiet der Einzelheiten beschränkt die Zahl möglicher Formen und bestimmt die Gesetzmäßigkeiten ihrer Ausfüllung. Die Allgemeinheit dieser Tatsache entbindet aber nicht von der Pflicht, sie in jedem gegebenen Gebiet nachzuweisen und die bestimmten Gesetze, in denen sie sich entfaltet, zu erforschen» (307).

Ein Programm, das prinzipiell alle Gebiete umfaßt, wo durch Kombination zusammengesetzte, höhere Einheiten neuen Wesens entstehen und wo Veranlassung vorliegt, das Amorphe, den Haufen vom Gestalteten zu unterscheiden. Schade, daß bis heute kaum etwas Bemerkenswertes zur Ausführung gelangt ist; in der Psychologie stehen ja die Gestaltuntersuchungen im Mittelpunkt des Interesses, man würde aufhorchen, wenn Gesetze a priori des Gestaltens vorgetragen würden. Und auch in der Kompositionstheorie der Sprache wäre ihnen ein Ehrenplatz sicher.

4. Im Schiffsverkehr zur See ist ein System von Flaggenzeichen im Gebrauch, das nur aus drei Formen (kreisrunder Ball, dreieckiger Wimpel und viereckige Flagge) besteht. Es bedeutet z. B.:

○ △ Sie begeben sich in Gefahr
△ ○ Mangel an Proviant, Hunger leidend
○ □ Feuer oder Leck. Haben augenblickliche Hilfe nötig
□ ○ Auf Grund. Haben augenblickliche Hilfe nötig
△ ○ □ Stoppen Sie oder drehen Sie bei. Es sind wichtige Mitteilungen zu machen.
□ ○ △ Haben Sie Telegramme oder Nachrichten für mich?
○ □ △ Ja
○ △ △ Nein

und so weiter. Die Zeichen sind von links nach rechts, bei senkrechter Anordnung von oben nach unten zu lesen.

Was hier vorliegt, könnte man eine *reine Zeichensyntax* nennen, weil durch das Zusammenfügen nicht die Bedeutungen, sondern nur die Zeichen «aufgebaut» werden. Der Sinn jeder Zweier- und Dreiergruppe haftet nur als Ganzes an dem Zeichenkomplex, geht nicht irgendwie aus Teilbedeutungen der Zeichenelemente hervor. Trotzdem es sich mit einfachen Wörtern, sofern sie als phonetische Komplexe angesehen werden dürfen, genau so verhält, wird der und jener vielleicht Bedenken tragen, den Begriff der reinen Zeichensyntax auf sie anzuwenden, weil die Wörter ja als fertige Gebilde

gegeben und ihre phonetischen Elemente nur Kunstprodukte der Zerlegung seien, während die Schiffssignale durch ein wirkliches Zusammenfügen nach dem Kodex entstehen. Gewiß; aber die Grundlage unseres Vergleiches wird dadurch nicht erschüttert. Denn dies wäre eine zu primitive und unhaltbare Auffassung von sprachlicher Syntax, wenn das Merkmal eines tatsächlichen Zusammenfügens in ihren Begriff aufgenommen würde. Dann wären die allermeisten Sätze der natürlichen Sprache genau so wenig syntaktische Gebilde wie das einzelne einfache Wort. Wer an dem zweifelhaften Ersatz einer Als-Ob-Betrachtung kein Genüge findet, wird den Begriff Syntax anders definieren müssen.

Vorab wichtig wäre zu bestimmen, ob und wo das Umgekehrte, ob und wo etwas, was man *reine Bedeutungssyntax* nennen könnte, vorkommt. Das deutsche Wort *die Leine* verrät im Lautbestand, abgesehen von der Frage nach Stamm und Suffix, die hier ausscheidet, keine Zusammensetzung. Seine Bedeutung aber, wenn anders das Etymon noch lebendig ist, dürfte parallel zu dem unstreitig zusammengesetzten *Leinwand* zwei Momente enthalten, gerade als ob es 'Leinseil' hieße. In demselben Sinne wäre dann aber auch die Bedeutung des Wortstummels *Auto* gefügt, sogar zwiefach gefügt, und selbst in einem Wort wie *die Presse* vielleicht vom Etymon her noch eine Bedeutungsstruktur angelegt. Mag dem so oder anders sein. Wenn die Frage nach den wichtigen genetischen Bedeutungsstrukturen erledigt ist, dann darf man im übrigen die Bedeutung nicht mit dem Bedeuteten verwechseln. Das durch den Namen *Presse* Genannte mag eine noch so verwickelte Struktur aufweisen, Probleme der sprachlichen Syntax enthält diese Struktur nicht; sie scheidet aus der Sprachtheorie aus, wenn man daran festhält, daß zur Sprache nur das gehört, was in dem weitesten Verstande des Wortes durch Zeichen, sprachliche Zeichen ausgedrückt ist. Was wir im Auge haben, bringt die nachträgliche Rechtfertigung dafür, daß H. Paul bei der Formulierung seiner Aufgabe die Stammwörter samt ihrer Bedeutung als gegebene Einheiten betrachten durfte. Es gibt auch eine Antwort auf die von Marty und von Husserl gründlich erörterte aber nicht restlos befriedigend beantwortete Frage, welche Bedeutungen als einfach und welche als zusammengesetzt anzusehen seien. Wir müssen etwas weiter ausholen.

Wenn zwei Ziffern zusammengesprochen oder zusammengeschrieben werden, so kann es sein, daß das Ganze die Summe be-

deutet *dreizehn*; in anderen Fällen wird ein Operationszeichen eingefügt *dreiundzwanzig*, *drei mal zwei*, *drei hoch zwei*. Sind dies syntaktische Gebilde, genauer, wieweit sind sie es? Wir denken auch an chemische Namen wie *Ferrocyankalium* oder Formeln wie H_2O, ferner an die erste Fuge in *Schwarzweißkunst* und, um Primitiveres nicht zu vergessen, an Ausdrücke wie *zickzack*, *ritsche-ratsche*. Das letztere, die Darstellungstechnik der rein lautmalenden Gebilde, wird mancher geneigt sein als eine vorsprachliche abzuscheiden; und tatsächlich haben sich ja unsere Sprachen so weit von dem international verständlichen Prinzip der Darstellung durch Ähnlichkeit entfernt, daß solche Bildungen, soweit sie nicht gerade wie das vielgenannte τριχθά τε κὰι τετραχθὰ διέσχισε ἶς ἀνέμοιο (Odyss. IX, 71) an sonst ordnungsgemäß funktionierenden Wörtern vorgenommen werden, wie von selbst aus dem Rahmen normaler Bedeutungsgefüge als Fremdkörper herausfallen. Man kann weiter sagen, das System der chemischen Namen sei etwas Künstliches, ihre Zusammensetzung habe darum mit der Syntax der natürlichen Sprache kaum etwas zu tun; ebenso sei es mit den arithmetischen Ausdrücken und ihrem 'hoch' oder 'Wurzel aus', die ja sonst nicht als syntaktische Hilfswörter vorkommen. Gewiß; ich gehe sogar noch einen Schritt weiter: Selbst das 'und' in dreiundzwanzig hat eine sachlich spezifische Funktion; in *Vater und Mutter sind fleißig* wird das Prädikat nicht von der Summe ausgesagt, wie in *dreiundzwanzig ist größer als drei mal sieben*; ebenso wenig in *Vater und Mutter sind einig*, *sind ein Paar*. Und trotzdem, oder gerade deswegen, sind all die aufgezählten Beispiele mit Einschluß der lautmalenden Ausdrücke geeignet, uns auf entsprechend überall Auszuscheidendes aufmerksam zu machen. Ich finde und unterscheide so gut wie an jedem Bedeutungsgefüge der natürlichen Sprache das Gesetz der Gegenstände und das Gesetz der Formen.

Eine Erläuterung an nichtsprachlichen Kompositionen führt wohl auf kürzestem Wege zum exakten Verständnis. Angenommen, ein Maler lege noch Wert darauf, Dinge und Vorgänge klar darzustellen und nehme bei der Wahl seiner Farben und Formen gleichzeitig auf die Forderungen des Darstellungsobjektes (Personen, Handlung) und auf das Zusammenspiel der Farben und Formen auf der Bildfläche, im Bildraum Rücksicht. Kann man, muß man dem letzteren die sprachliche Syntax im strengen Sinn an die Seite stellen, also auch auf sprachlichem Gebiete bis herunter zum schlichten Kompositum oder zum Zeitwort 'haben' zwei Gruppen von Kompositionsforderungen, Kompositionsgesetzen unterscheiden, stoff-

liche und formale, kurzgesagt? Der komponierende Dichter muß sich auf Schritt und Tritt mit den Kausalgesetzen des Stoffganzen und den Sinngesetzen, Zweckgesetzen, Stilgesetzen des Formganzen abfinden; ich behaupte, diese Dualität sei unvermeidlich und beherrsche in höherem oder niederem Grade jedes sprachliche Bedeutungsgefüge. Daß man nicht nur die Zahlen kennen, sondern auch von arithmetischen Operationen etwas wissen muß, um das Bedeutungsganze von *zwei hoch drei*, *Wurzel aus minus eins* exakt zu erfassen, ist klar. Wir stellen nun deutsche Komposita daneben wie *Menschenfraß und Schlangenfraß* (Soldatensprache); *Einhorn und Trinkhorn*; *Backstein*, *Gedenkstein*, *Blasenstein; Backstein*, *Backofen* und überlegen, ob nicht zum richtigen Vollzug der Synthese hier genau wie dort ein gewisses Maß von Kenntnis der stofflichen Verhältnisse und Operationen gehört. Die Antwort ist nicht zweifelhaft; es gilt nur, sie als Regel, als Gesetz auszusprechen.

Doch zuvor etwas von den rein formalen Momenten an Bedeutungsgefügen. Wenn in dem deutschen Kompositum *Klumpfuß* das Nennwort Fuß (Standbein hätte ich beinahe gesagt im Unterschied zum Spielbein der Plastiker und Maler) an zweiter, in dem französischen *pied-bot* dagegen an erster Stelle steht, so ist dies ein formales Gesetz von Bedeutungsgefügen. Diese Stellenregeln sind sprachhistorisch bedingt und gehen parallel mit der verschiedenen Stellung der Bestandteile attributiver Gefüge überhaupt in beiden Sprachen. Aber weiter, an demselben Punkte entspringt systematisch das Husserlsche Problem, ob es darüber hinaus auch allgemeine, aus der Natur der Bedeutungskomplexionen selbst ableitbare Strukturgesetze gibt. Liegt es z. B. im Wesen des Kompositums, bildlich gesprochen, auf einem Beine zu stehen? Es ist im Deutschen, Griechischen und anderen indogermanischen Sprachen doch so, daß zwei Namen wie 'Klumpen' und 'Fuß' zusammengefügt in der Art, die uns hier beschäftigt, nicht zwei Gegenstände, sondern nur einen bezeichnen, daß, genauer bestimmt, der eine einfache Name im Gefüge den Gegenstand, der andere dessen Eigenschaft oder Beziehung nennt; bei *Vater und Mutter* oder καλοκαγαθία ist dem gewiß nicht so, dagegen wohl bei allen den sogenannten attributiven Bedeutungsgefügen. Für die prädikativen müßte erst der Vergleichspunkt genauer bestimmt werden. Jedenfalls aber hindert uns nichts, das Eigenartige solcher Strukturen, wo immer sie angetroffen werden mögen, kurzgesagt zum Begriff zu erheben und im Vergleich mit anderen sprachlichen und nichtsprachlichen Strukturen, ihre Wesensbedingungen zu erforschen.

Wie zwei selbständige Namen durch Vereinigung einen einzigen Namen ergeben können, muß im Wesen der Nennfunktion begründet liegen und aus ihm zu ersehen sein. Die Gefüge *Caius Julius Caesar, Friedrich der Zweite Barbarossa, Hermann Wilhelm Fischer aus Kötzschenbroda* bemühen sich, jedes in seiner Art, die Leistung echter Eigennamen zu erfüllen durch Nennungshäufung; die von uns gesuchte Einheit ist hier offenkundig die Einheit des Gegenstandes und wird dadurch ermöglicht, daß derselbe Gegenstand mehr als einen Namen trägt. Mit den Kompositis, die keine Eigennamen sind und auch durch noch so starke Häufung keine werden sollen, hat es in mancher Hinsicht eine etwas andere Bewandtnis. Dies aber ist beiden Fällen gemein, daß jeweils ein einziger Gegenstand als Nennziel da ist und festgehalten wird, geradeso wie im Darstellungssatz der einheitliche Sachverhalt. Die Einheit des Gegenstandes bei einer Mehrheit von Namen zu wahren — das echte Kompositum löst diese Aufgabe durch Subordination, dadurch also, daß es eine Rangordnung einführt: die zweite Nennung fährt fort an dem Ergebnis der ersten, baut sie nur weiter, fügt noch eine oder mehrere Bestimmungen zu den bereits vollzogenen hinzu. Was als erste und zweite (fundierende und fundierte) Nennung zu gelten hat, ist nach dem Vorausgehenden klar; richtig verstanden darf man behaupten, im Kompositum seien zwei Nennbedeutungen zu Träger und Getragenem differenziert und gefügt. Mehr wohl kaum; die üppige Vielgestaltigkeit des deutschen Kompositums beweist allein schon, daß alles übrige der stofflichen Präzisierung vorbehalten sein kann. Nun überdenke man dies: daß es überhaupt solche Nenngefüge gibt, ist eine Tatsache; daß wir ihre Einfüßigkeit besonders hervorheben und zum Wesensmerkmal des Begriffes 'Kompositum' machen, ist eine Angelegenheit zweckmäßiger Begriffsbildung (in *anglo-amerikanisches Bündnis* ist das Gefüge der beiden ersten Nennungen nach dieser Definition kein Kompositum, in *Schwarzweißkunst* ebensowenig); wenn von hier aus ohne Aufnahme weiterer sprachgeschichtlicher Tatsachen, also nur unter Verwertung der Einsichten in die Struktur von Nenngefügen neue wertvolle Erkenntnisse über das Kompositum oder andere Nennsyntaxen gewonnen werden könnten, dann wäre dies eine Ausführung des Husserlschen Programmes, wäre Forschung a priori auf dem Gebiet der reinen Grammatik. In der Zahlenlehre gibt es Entsprechendes von hoher Bedeutung; warum es in der Sprachtheorie unmöglich sein sollte, ist nicht einzusehen.

Wir kehren zu dem Duplizitätssatze zurück. Wenn irgend jemand zwei Herren dient, wenn irgendetwas zwei verschiedenen Bestimmungsphären unterliegt, so ist zu fragen, ob eine Rangordnung besteht. In der Syntax sind beide Haupt- und Grenzfälle psychologisch nachzuweisen; ich glaube wir formulieren ein Grundgesetz menschlichen Schaffens mit der Feststellung, daß entweder das vorausgegebene Stoffganze seine adäquate Form fordert und erhält oder, umgekehrt, ein zuerst fertiges, aber noch teilweise leeres Schema nachträglich vom Stoff her seine letzte Präzisierung und Ausfüllung erfährt. Einfachste Beispiele zur Erläuterung soll das deutsche Verbum 'haben' abgeben. Wenn ich die Formel bilde *A hat B*, so ist dies ein Schema von beträchtlicher Unbestimmtheit; wer kann was nicht alles haben? Ein Mann z. B. ein eigenes Haus, viel Glück, einen scharfen Verstand oder den Typhus; jedes Ding 'hat' seine Eigenschaften, seine Existenz oder Nichtexistenz und seine Zusammenhänge mit anderen, seine Beziehungen zu anderen Dingen. Aber ganz leer ist das Schema nicht, wie sich ohne weiteres aus der Tatsache ergibt, daß für A und B nicht Beliebiges eingesetzt und nach sinnvollem Einsatz A mit B nicht überall vertauscht werden kann; das Ding hat seine Eigenschaften, nicht umgekehrt die Eigenschaften das Ding. Was wir nun brauchen, ist die Erkenntnis, daß Hörer und Sprecher unter gewissen Umständen den Weg Schema—Stoffausfüllung, unter anderen Umständen den umgekehrten Weg Stoff—syntaktische Prägung tatsächlich gehen; ich schlage, um bequeme Namen zu haben, vor, das erstere als syntaktische Bedeutungserfüllung oder -präzisierung, das zweite als syntaktische Prägung zu bezeichnen. Wie die Verhältnisse im Deutschen liegen, ist vom Hörer (und Leser) aus gesehen das vorgegebene Schema etwas sehr Häufiges, vielleicht das Häufigere, soweit nur einigermaßen einseitige Verhältnisse in Betracht gezogen werden. Noch weit ausgesprochener aber muß dies wohl, wenn es je solche gegeben hat, bei den Hörern kunstvoller lateinischer Schachtelperioden der Fall gewesen sein. Wenn ich etwas mehr vom Chinesischen wüßte, würde ich die Vermutung wagen, daß dort der zweite Fall dominieren muß wie kaum anderswo; aber auch das moderne Englisch wird in dieser Sache als Gegenpol zum Latein der erhaltenen klassischen Schriftsteller anerkannt werden. Wenn im Deutschen ein Satz anfängt nach dem Muster *Cäsar hatte ganz abgesehen von der Tüchtigkeit des römischen Soldaten* . . ., dann ist im Hörer das syntaktische Schema des Habens fertig und bereit durch das Folgende eine stoffliche Be-

deutungserfüllung und -präzisierung zu erfahren. Die Ergänzungen *viel Glück* oder *Geld im Überfluß* oder *das politische Genie der römischen Senatoren* bringen jede eine andere Vollendung. Man braucht das Ganze nur mit 'daß' zu beginnen und mit 'hatte' zu schließen, um die Möglichkeit, daß es auch anders sein kann, zu sehen. Soviel als Hinweis, nicht als Beweis, zu dem viel mehr gehört als in diesem Überblick geboten werden kann.[1]

5. Die Sprache ist Gestaltung und Gestaltetes durch und durch, d. h. bis hinauf zum Satz und bis hinab zu den phonetischen Elementen, diese eingeschlossen. Der Ton einer verklingenden Stimmgabel ist angenähert ein einfaches akustisches Phänomen, das keiner weiteren Zerlegung fähig ist; kein Zweifel mehr, daß aus solch einfachen Tönen die Vokale samt und sonders künstlich aufgebaut werden können. Trotzdem behalten Vokale und Konsonanten die Würde phonetischer Elemente, die ihnen durch die einfachen Töne und Geräusche nicht streitig gemacht wird. Aus der Tatsache, daß die maßgebenden Charaktere der Vokale bei einer weiteren Zerlegung vernichtet oder wenigstens bis zur Unkenntlichkeit abgeschwächt werden, ist zu entnehmen, daß diese maßgebenden Charaktere Komplexqualitäten sind; wohl möglich, daß an einfachen Tönen von bestimmter Höhe der u-, o-, a-Charakter schon angedeutet ist; aber auch nicht mehr als angedeutet, klare Vokallaute sind stets komplexe akustische Phänomene, klare Vokalcharaktere sind Komplexqualitäten. Für die meisten Konsonanten, das ganz hohe, scharfe, tonlose *s* und das reine *f* etwa ausgenommen, versteht sich dasselbe von vornherein; unsere Explosionslaute z. B. sind akustisch durch drei oder vier unabhängig variable Momente bestimmt, die in ihrem besonderen Zusammenklang den p- oder d- oder k-Charakter eines Lautes ausmachen. Dieses einheitliche «Zusammen» ist Gestalt, auch die Vokalitäten sind Gestaltmomente. Über die akustischen Wortbilder und die Rolle ihrer Gestaltmomente im Prozeß des Auf-

[1] Die Erforschung dieser und ähnlicher Schemata in der modernen Psychologie hat nun schon eine kleine Geschichte. Vgl. mein Sammelreferat: Über das Sprachverständnis vom Standpunkt der Normalpsychologie aus. 3. Kongr. Ber. f. Psychol. 1909, S. 94 ff. Neuerdings Ch. Bühler in der S. 55 genannten Arbeit und S. Behn, Rhythmus und Ausdruck in der deutschen Kunstsprache. Bonn 1921, S. 126 ff.; eine Darstellung der syntaktischen Schemata im Rahmen einer umfassenden Theorie des Denkens wird der 2. Bd. von O. Selz, Über die Gesetze des geordneten Denkverlaufes (Bonn 1922) bringen. Ich möchte ihm hier nicht vorgreifen. (Dies ist Ende 1921 geschrieben; unterdessen ist das Buch erschienen.)

fassens habe ich mich in dem S. 72 genannten Sammelreferat ausgesprochen, eine Untersuchung von H. Ruederer, von der bis heute nur Teile veröffentlicht sind[1], hat die Dinge weiter verfolgt. Auch der Satzrhythmus und die Satzmelodie sind phonetische Gestalten. Wie ist es mit den Bedeutungen?

Das Etymon von *Syntax* ist nahezu identisch mit dem unseres deutschen Wortes 'Gestalt' und man wundert sich als Psychologe, daß gewisse neuere Grammatiker ein «Ersatzwort für Syntax» suchen[2], während noch Ries meinte: «Syntax ist ein gutes und klares Wort, das der zu bezeichnenden Sache durchaus entspricht». Spitzer schlägt statt Syntax «Beziehungslehre» vor, wobei der Ausdruck Beziehung jene weite, undifferenzierte Bedeutung erhält, die ich vor mehr als 10 Jahren schon bei Marty zurückgewiesen habe und die wir Psychologen wohl noch einige Male als unbrauchbar werden erweisen müssen.[3] Es ist an der Zeit, daß die Sprachtheorie den großen psychologischen Unterschied von Beziehung und Gestalt (Relation und Form) klar erkennt. Sprachlich leben heute nebeneinander in dem Worte *Form* mindestens drei Bilder mit den zugehörigen philosophischen Begriffsbestimmungen weiter, drei Bilder, die an den Korrelaten zu Form deutlich werden: Form und Stoff, Form und Gehalt, Form als Ordnung, Anordnung, Gesetz und das, woran die Anordnung vollzogen wird, 'Element' paßt nicht überall, hier fehlt ein adäquater Name. Das deutsche Lehnwort Stoff (franz. étoffe, ital. stoffa, deren Ursprung, wie ich lese, unaufgeklärt ist) wird als Korrelat zu Form am deutlichsten in dem aristotelischen Bilde vom Siegelwachs und dem Marmorblock; Inhalt oder Gehalt haben Gefäße; durch Stellen, das ist Anordnen der «selbständigen» oder «unselbständigen» Bestandteile, erhält ein Ganzes *Gestalt*. Vor Goethe sagt man *Bildung* auch auf körperlichem Gebiete und trifft damit zugleich das Moment des Nachordnens der Glieder (*bi-liþi, germ. liþu 'Glied') nach einem Original, einem Plane oder Vorbilde, wie ich aus Kluge entnehme. Das Zeitwort *gliedern* kommt von demselben Namen (vgl. *Augen-lid*), ist aber heute auf das spezielle Verfahren des analysierenden Gestaltens eingeschränkt, während

[1] H. Ruederer, Über die Wahrnehmung des gesprochenen Wortes. Münchener Dissert. 1916.

[2] Leo Spitzer, Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik. Halle 1918, S. 340 ff. Dort werden noch andere Autoren zum Teil mit ihren Gründen zitiert.

[3] Gött. Gel. Anz. 1909 und meine «Gestaltwahrnehmungen», 1. Bd., 1913, S. 11 ff. Vgl. auch E. Becher in Zeitschr. f. Psychol. 87. 1921, S. 6 ff.

man sonst bei stellendem Anordnen mehr das in gewissem Sinne umgekehrte, synthetische Verfahren, das Herstellen eines Ganzen aus vereinzelten Gliedern vor Augen hat. Ob es ein Zufall ist, daß der Grieche Aristoteles sein Hauptmodell aus dem Bereiche des Wachsknetens und Steinhauens bezieht, während die ganze Sippe der germanischen Wörter, die wir angeschnitten haben, von vornherein um den Leib des Menschen gruppiert ist, vermag ich nicht zu sagen; wohl aber, daß auch Aristoteles durchaus organisch, biologisch denkt und außerdem ganz wie die deutschen Ausdrücke das Seiende als Gewordenes zu erfassen sucht.

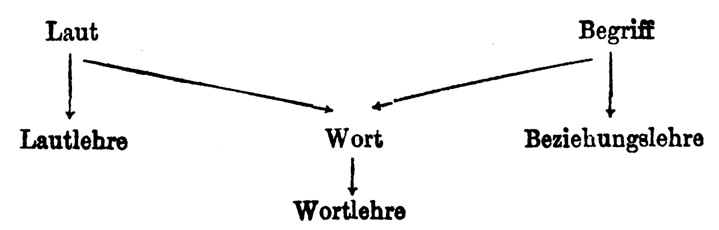
Marty weist darauf hin, daß das Bild vom Gefäße oder des Bündels, der Hülle, des Kleides, von Schale und Kern zu einem anderen, entgegengesetzten Wertakzente wie das Modell des Aristoteles Veranlassung gibt. Die Hülle und das Gewand stehen allerdings zu ihrem «Gehalte» in einem ganz anderen Wertverhältnis wie das, was der Künstler oder sonst ein Schöpfer nach aristotelischer Auffassung der ὕλη anbringt, eingibt, auf daß sie ein Werk, ein Seiendes in seiner Sphäre wird, und überall, wo eine Vermengung der beiden Etyma vorliegt, kommt es naturnotwendig zu absonderlichen Diskrepanzen, mitunter auch Wirrungen des wertenden Ausdruckes; doch dünkt mich, daß dies nicht der einzige Grund ist, warum das «Formale» bald als das Werthafte schlechthin, bald wie das «Bloßformale» als geringwertig oder gar unwertig veranschlagt wird. Nicht jede geringschätzig behandelte Form wird schalenartig gedacht und nicht jedes Gefäß ist als solches geringwertig; die Verfilzung des Formbegriffes in den Geisteswissenschaften von heute wird durch individuelle, modenartig schwankende und sachlich begründete Richtungen des Wertens gesteigert und hat vielfach, wie z. B. in den Sprachwissenschaften, fast hoffnungslose Grade erreicht. Ich verweise zum Belege auf die ein wenig langatmigen, aber doch verdienstvollen Ausführungen Martys.[1] Wenn es gelingt, den modernen, psychologischen Gestaltbegriff in die Sprachtheorie einzuführen, so verspreche ich mir einen bedeutenden Nutzen davon. Dies muß von der Syntax her geschehen, wo er geradezu gefordert wird.

Spitzer meint: «Mit dem Worte Beziehungslehre . . haben wir, wie ich glaube, alle Klippen umschifft, die das Wort 'Syntax' bot: statt von roher Zusammenfügung von Wörtern (wie von 'Bausteinen' . . .) wird von feinen und unkörperlichen Begriffsverhält-

---

[1] Untersuchungen, I. Bd. 2. Stück, S. 101 ff.

nissen gesprochen» (342). Als ob, worin der Künstler seinen Stoff einfängt und in Freiheit beherrscht, nicht auch etwas recht «Feines und Unkörperliches» wäre, die Form! Die Ablehnung des Vergleiches mit einem Backsteingefüge, die Spitzer dem sonst lobenswert klaren Schriftchen von Blümel nachspricht, involviert keineswegs eine Ablehnung des modernen Gestaltbegriffes und noch weniger dessen Ersatz durch einen undefinierten Relationsbegriff. Wer ohne Umschweif erfassen will, was Relationen sind, geht vom Vorgang des Vergleichens aus; so wie man den Elefanten mit der Maus vergleichen kann, um zu erfassen, daß beide vierbeinig und dunkelgrau, aber von verschiedener Größe sind, kann man natürlich auch Bedeutungen vergleichen wie z. B. die von 'Tisch' und 'Lampe', um zu erfassen, daß beides Namen sind, Substantive, von dieser oder jener Gleichheit oder Verschiedenheit der Bedeutung usw. Was durch Vergleich erfaßt wird wie Gleichheit, Ähnlichkeit, Verschiedenheit in allen Sphären, Modifikationen, Komplexionen, bildet die eine Hauptgruppe der Relationen, der man den Namen Gleichungsrelationen geben kann. Eine zweite Gruppe bilden die Abhängigkeitsrelationen: Ursache und Wirkung, Grund und Folge usw. Was meinen die Herren mit ihrer sprachlichen 'Beziehungslehre'? Das Schema Spitzers sieht so aus:



Es gibt, so viel ich sehe, nur zwei konsequente Auslegungen: Entweder die Beziehungslehre verhält sich ebenso zum Begriff wie die Lautlehre zum Laut und die Wortlehre zum Wort; in der Lautlehre (Phonetik) werden die Laute untersucht und das System der Laute entwickelt, in der Wortlehre die Wörter, Wortarten (Nomen, Verbum), Wortformen (Kasus, Tempora); daß sich die Beziehungslehre in derselben Weise mit den Begriffen beschäftigen soll, kann nicht die Meinung Spitzers sein. Oder die Beziehungslehre untersucht, wie Beziehungen zum Ausdruck, zur Darstellung gebracht werden; ich stelle mir vor, das Paulsche Problem sei hier aufgenommen, wobei statt «Verbindung von Vorstellungen» nur «Beziehung von

Begriffen» gesetzt ist. Sollte dies gemeint sein, dann wäre der erstrebte Fortschritt durch verderbliche Inkonsequenzen erkauft; ja, es läge eine fast unglaubliche Entgleisung vor. Man überlege nur flüchtig, wie viele von den darzustellenden Beziehungen in die Bedeutungen der einzelnen Wörter als solcher eingehen! *Vater, Sohn, gleich, ähnlich, Mittel, Zweck usw. in infinitum,* das alles sind Wörter, in deren Bedeutung eine Relation enthalten ist. Kurz, ich verstehe sehr gut die Unterscheidung Martys, von der Spitzer ausgeht, die Unterscheidung autosemantischer und synsemantischer Sprachzeichen, z. B. Namen; «daß in der Sprache Kombinationen von Zeichen gebildet werden . ., die als Ganzes eine Bedeutung oder Mitbedeutung, kurz eine Funktion haben, welche den einzelnen Elementen für sich nicht zukommt» (Marty) — dies ist in der Tat eine Grundtatsache der Syntax; aber Beziehungslehre schlechthin wird sie dadurch nicht. So weit reicht die Entscheidung der formalen Logik.

Sachlich, d. h. hier psychologisch, interessant wird erst die Sonderfolgerung Spitzers aus dem Satze Martys: «das ist doch wohl Lehre von den nur im Satzganzen entstehenden Beziehungen: wenn etwas «mitbedeutet», so bedeutet es doch nur im Hinblick auf, in Bezug auf etwas anderes» (343). Nein, mit derart primitiver Begriffsbildung ist wenig zu erreichen. Wenn etwas im Sinne Martys mitbedeutet wie das *zer-* in *zerstampft, zerronnen,* dann heißt dies nicht mehr und nicht weniger, als daß eine Bedeutungsstruktur vorliegt von der Art, wie wir sie oben (S. 67) ganz allgemein an Kompositis beschrieben haben. Das Ergebnis einer (vollendeten) Tätigkeit erfährt durch *zer-* eine Zusatzbestimmung, präzisiert durch den Gegenstand, den Stoff; was rinnt, geht in anderer Weise in Teile auseinander als das, was gestampft wird. Wer nun das Ineinander solcher Zwei-Nennungen, die Struktur solcher binomischer Gebilde mit allen anderen Strukturen, um die es sich in der Syntax handelt, in einen einzigen Topf mit der Überschrift 'Beziehungen' wirft, schafft mehr Unordnung als Ordnung. Da lobe ich mir den altehrwürdigen und treffenden Namen Syntax, der nur andeutet, daß Komplexionen vorliegen mit eigenen Charakteren, Komplexqualitäten, die Träger von Bedeutungsfunktionen sein können. Den Trugschluß «Syntax heißt Zusammenfügung, also gehören Ausrufe wie *Hans!* nicht in die Syntax» löse ich so auf: Der Anruf *Hans!* enthält eine Nennung und dient dem Sprachzweck, die Aufmerksamkeit des Hörers zu erregen (Auslösung); das Ineinander beider Bedeutungsmomente gehört sehr wohl in die Syntax. Ein Sichräuspern, Husten,

Winken oder das bekannte *bsst!*, die unter Umständen dasselbe leisten, ohne zu nennen, haben keine Bedeutungsstruktur, gehören also nicht in die Syntax. Es sei denn, daß solche oder andere Gebärden doch noch eine natürliche oder durch Verabredung (Konvention) festgelegte Bedeutungsstruktur aufweisen; dann hindert nichts, wie bei der Gebärdensprache der Taubstummen, von einer Syntax der Gebärden zu sprechen (vgl. Wundt).

6. Man kann sich einen Zustand der menschlichen Sprache denken, wo die Verhältnisse prinzipiell genau so liegen wie beim Signalverkehr zur See, d. h. wo jedes sinnvolle Zeichen einen selbständigen, in sich abgeschlossenen Sprachzweck erfüllt, also ein Satz (unter Umständen dem Sinn nach sogar ein Satzgefüge) ist. Dieser Zustand läßt sich tatsächlich am Kinde beobachten. Um die Wende des ersten zum zweiten und tief in das zweite Lebensjahr hinein, nachdem es überhaupt angefangen hat, Lautgebilde sinnvoll zu verwenden, befriedigt das Kind alle seine Sprachbedürfnisse jeweils durch eine einzige in sich abgeschlossene Lautäußerung, die keine Bedeutungsgliederung verrät, und kann durch kein Mittel der Dressur dazu gebracht werden, mehr als eines der bekannten Lautgebilde wie *mamam*, *papa*, *hoppa*, *dada* usw. auf einmal, also z. B. zwei von ihnen rasch nacheinander, in einem Atemzug, wie man zu sagen pflegt, auszusprechen oder sonstwie Sprachäußerungen hervorzubringen, von denen man den Eindruck einer phonetischen Gliederung erhalten könnte. Bis dann mit einem Male spontan, d. h. ohne Zutun der Erwachsenen, Zweiwort- und Mehrwortäußerungen auftreten; der Übergang vom einen zum anderen Entwicklungsstadium ist oft so scharf, daß er sich auf Tage oder Stunden datieren läßt. Welch allgemeiner geistiger Fortschritt dahinter steckt, soll hier nicht untersucht werden.[1] Ich wähle diesen Ausgang nur, um zunächst ein weitverbreitetes, durch die Autorität W. Wundts gestütztes Vorurteil zu zerstreuen. Was soll die Sprachtheorie aus der Kinderstube lernen? Das Kind eignet sich eben allmählich die fertige Sprache seiner Umgebung an, wächst in sie hinein, oder wie sonst man dies ausdrücken mag, und benimmt sich dabei nicht wesentlich anders wie z. B. ein Affe, der seinem menschlichen Herrn das Stiefelanziehen und -ausziehen «durch Nachahmung ablernt». Wie man an

---

[1] Vgl. K. Bühler, Die geistige Entwicklung des Kindes. 3. Aufl. 1922 oder die prägnantere Darstellung im Abriß der g. E. d. K., Wissenschaft und Bildung, Bd. 156.

seinen Spielen sieht, ist das kleine Kind ein richtiger Affe, d. h. Nachahmer; daß es seiner sprechenden Umgebung bis in die feinsten dialektischen Eigentümlichkeiten hinein ähnlich wird, beweist ja klar und deutlich das Fehlen jeder eigenen sprachschaffenden Kraft. «Nach allem dem ist die kindliche Sprache ein Erzeugnis der Umgebung des Kindes», an dem das Kind selbst wesentlich nur passiv mitwirkt.»[1]

Das ist ungefähr in demselben Sinne und in demselben Ausmaß richtig, wie man auch sonst den Durchschnittsmenschen als ein Produkt seiner Umgebung bezeichnet, was bekanntlich nicht ausschließt, daß er innerlich bedingte, allgemein-menschliche Entwicklungen durchmacht. «Wesentlich passiv» — so wie der Kiesel im Bach eine Form erhält, ist es mit der Sprache des Kindes ganz gewiß nicht; auch nicht so, wie mit dem Papagei, dem einige Worte andressiert werden, oder mit dem Jagdhund, der zu vielen sprachlich geäußerten Befehlen die entsprechenden Reaktionen auszuführen lernt. Daß der sprechende Erwachsene dem Kinde schon in der zweiten Hälfte des ersten Lebensjahres ein ständiger Gegenstand der Nachahmung zu werden beginnt, daß man sich gar nicht ausmalen kann, was etwa ohne diesen dauernden Anreiz von außen aus dem zunächst ganz spontanen, aber sinnlosen Lallen des Kindes werden sollte, das alles verträgt sich mit der heute völlig sicher gestellten Tatsache, daß sich der große Prozeß der natürlichen Sprachaneignung nach einem strengen, inneren Entwicklungsschema vollzieht. Gewiß, es geht beim einen rascher, beim anderen langsamer, aus äußeren und inneren Gründen, und die schnellsten sind den langsamsten schon im dritten Lebensjahre um viele Monate voraus, das gleiche gilt für die «Breite» und die «Präzision» der Aneignung. Aber all das hat ja nichts mit dem zu tun, was die Sprachwissenschaft vor allem fesseln müßte: die Entwicklung vollzieht sich von Anfang an in heute schon ganz klar erkennbaren, mit naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeit aufeinander folgenden Stadien.

Um die Entstehung des syntaktischen Sprechens weiter zu zeichnen: Es gibt eine Phase flexionsloser Syntax, die in der Regel mehrere Monate in klarer Ausprägung zu beobachten ist, bis dann mit einem Schlage aus einem inneren Fortschritt heraus das Flektieren der Wörter und zwar Abwandlung aller Arten (Komparation, Deklination, Konjugation) ungefähr gleichzeitig einsetzt. Vor-

[1] W. Wundt, Die Sprache 1², 1904, S. 301.

her fügt das Kind — man möchte sagen chinesisch: *ich olol hoto wapa* = ich (mein) Rudolph Pferd um, d. h. Rudolph hat mein Pferd umgeworfen; *fallen tul bein anna ans* = fallen Stuhl Bein Anna Hans, d. h. er selbst (Hans) ist gefallen und hat sich am Stuhlbein der Anna weh getan. Einige Monate vorher, im Stadium des Einwortsatzes, hätte das Kind bei derartigen Anlässen jeweils nur ein einziges Satzwort herausgebracht, vielleicht *hoto*, mit dem das Unglück passiert ist, oder *wapa*, auf das Unglück selbst hinweisend, oder *olol*, auf den Missetäter. Möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, wäre in dieser früheren Periode nur dies, daß das Kind bei dreimaligem Anlauf zum Sprechen die drei Worte, falls sie überhaupt schon zu seinem Sprachschatz gehörten, nacheinander hervorgebracht hätte. Ich sagte nicht wahrscheinlich, weil die Beobachtung lehrt, daß bei derartigen Wiederholungen des Sprechens aus derselben Situation heraus, was an sich sehr häufig vorkommt, immer wieder das erstmal befahrene Geleise eingehalten, also dasselbe Wort verwendet wird. Das andere setzt eben eine höhere Leistung, nämlich eine dreimal verschiedene Auffassung oder, richtiger, Zuspitzung, derselben Situation voraus; und wenn dies einmal möglich ist, dann lassen auch die echten Mehrwortsätze nicht mehr lange auf sich warten. Damit ist denn auch schon das Hauptmoment des Fortschrittes bezeichnet, nämlich das Aufkommen von, bildlich gesprochen, mehreren Spitzen, Zentren, Brennpunkten, Auffassungsseiten oder wie man es sonst bezeichnen mag, in der Bewältigung derselben Situation durch das Bewußtsein. Tritt dies ein, so wird auch eine zweite Bedingung, die dazu gehört, leicht erfüllt werden, nämlich daß jede von diesen Auffassungsweisen ein Wort, das zu ihr gehört, reproduziert. Im reinlichen Nacheinander geht dies ohne Störung. Schwieriger ist den Kleinen, wenn ich recht sehe, die wesentlich physiologische Leistung der ungefähr gleichzeitigen Vorbereitung mehrerer Bewegungseinheiten (Worte) im Sprechapparat des Gehirns. Dies ist die dritte Bedingung für die Entstehung des echten Mehrwortsatzes, der ja in einem Zuge herausgesprochen wird. Man denke zum Vergleich an das Klavierspielen nach Noten, und wie da der Anfänger jede Note für sich auffaßt und in eine Fingerbewegung übersetzt, während der Geübte größere Komplexe auf einmal überblickt und zur geordneten motorischen Umsetzung bringt.

So viel vom Übergang aus dem Stadium des Einwortsatzes zu dem des Mehrwortsatzes, d. h. vom asyntaktischen zum syntaktischen Sprechen. Wir kennen die Gesetze der flexionslosen Wortgefüge

noch nicht; wohl möglich, daß der Zufall in weitem Ausmaße das Feld beherrscht, der Zufall, d. h. daß der Affekt, der Eindruck und die gerade gegebene Konstellation von Reproduktionstendenzen im freien (traditions-, konventionsfreien) Wechselspiel die Reihenfolge der Wörter bestimmen. Aber es wäre sprachtheoretisch ja gerade von hohem Interesse, einen derart reinen Ausgangsfall genau zu erfassen! Meine Meinung geht dahin, die Sprachvergleichung sollte sich mit ernstem Bemühen dieser Dinge annehmen, auf daß sie einmal sachverständig und genau untersucht werden. Noch größer vielleicht sollte das praktische Interesse der Sprachtheorie an dem zweiten Übergang sein, an der Entstehung der flektierenden Sprache aus dem Zustand der flexionsfreien Syntax. Wenn irgendwo, am Kinde läßt es sich direkt und als hypothesenfreie, schlichte Tatsache feststellen, daß aus irgendwelchen inneren Gründen das erstere dem zweiten vorangeht, daß das Flektieren ein jüngeres Entwicklungsstadium der Sprache ist. Durch die Einrede, das Kind ahme doch nur nach, was es um sich hört, sollte sich niemand verblüffen lassen; es ist ganz richtig, daß das Kind nachahmt, die Frage ist, warum die Übernahme des dauernd und gleichförmig Gehörten in der merkwürdig gesetzmäßigen Reihenfolge, schichtweise sozusagen, geschieht. Über das Auftreten der Flektionsformen in der Sprache des Kindes sind wir leidlich orientiert; ich will hier auf diesen Schlußakt der Ontogenese der Syntax nicht eingehen.

Aber wir sind noch nicht am Ende weder mit den Problemen noch mit den Untersuchungsmöglichkeiten am Kinde. Wie steht es mit den musikalischen Hilfsmitteln der Syntax? Was melodiöses Sprechen ist und was man alles anfangen kann mit den musikalischen Modifikationen der Sprache, ich muß für meine Person sagen, daß mir nirgendwo ein solch tiefer Eindruck und eine so klare, leider vorerst nur intuitive, Erkenntnis von der weitreichenden Macht dieser Dinge geworden ist, wie durch die Beobachtungen am Kinde. Wir unterscheiden am Satze des Erwachsenen die traditionelle Befehls-, Frage-, Aussagemelodie und noch einiges andere; wir wissen die affektvolle (Erregung, Mitleid, Hohn usw.), affektierte, rhetorische, pastorale, intime (Getändel und Geplänkel), schlichte Redeweise in Dutzenden von Nüancen und Graden auseinander zu halten. Gewiß; aber dieser ganze Reichtum entfaltet sich doch nur in Ausnahmesituationen, weitab vom Mittelmaß und Gleichmaß werktäglicher Stimmungen und Sprechsituationen; und weiter: nur in der Siedehitze lebendigster affektvoller Wechselrede pflegt die Grammatik so

weit auszuschmelzen, daß die Redeteile nichts mehr, kaum noch das Wort etwas und das Musikalische alles ist. Gerade dies aber ist der Normalzustand der Kindersprache, bevor es überhaupt eine Grammatik darin gibt und bei der leisesten Anregung zur seelenvollen Rede noch lange nachher. Man müßte, um mit dem einfachsten anzufangen, einmal dasselbe Wort, meinethalben *papa* oder *heiß* oder *stuhl* oder *lade* (Schokolade) oder sonst etwas von demselben Kinde von Anfang an in den verschiedenen Sprechsituationen phonographisch aufnehmen, um sie zum exakten und wiederholten Vergleich beisammen zu haben. Es wäre, glaube ich, schon daran einiges für die Theorie der Syntax Wichtige zu erkennen, z. B. daß und wie die anscheinend einfachen Nennungen des Einwortsatzes musikalisch zum Satze geprägt werden. Mehr natürlich aus der Verwendung der musikalischen Hilfsmittel im Mehrwortsatze. Man denke nicht, das Ergebnis sei summarisch vorauszusagen, es könne ja gar nicht anders sein, als daß das Kind auch diese Verwendung den Erwachsenen nachmacht und alles darin als angelernt, von außen her angeflogen zu betrachten ist. So ist es bestimmt nicht. Alle naturhaften, primitiven Gebärden enthalten einen starken instinktiven, das heißt angeborenen Kern, und mit den musikalischen Modifikationen des Sprechens ist es nach meinen Erfahrungen nicht anders. Ein Beispiel: Mir fiel an einem genau und kontinuierlich beobachteten Kinde auf, wie früh es die bekannte, merkwürdige Melodie der einschmeichelnden, suggerierenden Kinderbitte verwendete; mit extrem tiefer, ganz weicher Stimme auf einen Ton gehalten, also ohne Steigen und Fallen im Verlauf oder am Ende, vielleicht in etwas verlangsamtem Tempo wurden schon im zweiten Lebensjahre, als das Kind kaum gehen konnte und noch nicht flektierend sprach, kleine Bitten, die von ihm aus gesehen wohl wenig Chancen auf Erfüllung enthalten mochten, vorgebracht, z. B. *papa straße gehen* u. dgl. m. Woher hat das Kind diese Schmeichelmelodie? Mein eigenes Sprechen klingt äußerst affektiert, wenn ich sie nachmache; ich habe sie bei anderen Kindern wieder gefunden und vermute, daß sie ein früher Gemeinbesitz der Kindersprache ist. Angelernt und im Nachmachen übertrieben, wie man dies sonst vom Kinde kennt? Ich kann es nicht glauben; die Kindersprache ist musikalisch viel zu nüancenreich, so reich wie bei weitem keines der angelernten und vom Kinde schon richtig beherrschten Kinderlieder, die bekanntlich auf lange hinaus nur äußerst roh nachgesungen werden.

Zusammengefaßt: In der Ontogenese bieten die musikalischen

Modulationen der Sprache von Anfang an einen Reichtum von Ausdrucksmöglichkeiten. Treten die phonetisch im großen und ganzen invarianten Lautgebilde der ersten Kinderworte in den Dienst der Nennfunktion (Darstellung), dann vollenden die musikalischen Formen solche Nennungen zum Satze. Das Kinderwort *tul* nennt dasselbe wie unser *Stuhl*, die musikalische Nüance aber, in der es auftritt, verrät zusammen mit Gebärden und der ganzen Situation, was nun eigentlich mit dem Stuhl los ist. Will man schon dies Ineinander von Endziel und Mitteln im Gesamtsinn, d. h. im Gesamtsprachzweck syntaktisch nennen, was ich im Hinblick auf Ausrufe wie *Feuer!* oder Anrufe wie *Hans!* berechtigt finde, dann ist damit der Quellpunkt der Syntax in der Ontogenese aufgewiesen. Noch einmal mit anderen Worten: In dem Augenblick und in dem Maße, wo und wie sich das spezifisch Neue der menschlichen Sprache, das ist die Nennfunktion, der schon einigermaßen phonetisch konstant gewordenen Lautgebilde bemächtigt, so daß nun z. B. *mamam* nicht mehr für beliebige Begehrungen, sondern nur für solche, die an die Person der Mutter geheftet sind, verwendet wird, in dem Augenblick und in dem Maße sind die Voraussetzungen für primitivste Syntaxen geschaffen. Der phonetische Lautbestand nennt, das Musikalische in Verbindung mit Gebärden und der Situation geben kund, wie das Genannte die Seele des Kindes erfüllt, und lösen in dem verständigen erwachsenen Hörer aus, was an oder mit dem Genannten gemacht werden soll. Das ist die Syntax des Einwortsatzes, mit dem das Kind rund ein Jahr lang alle seine (primitiven) Sprachbedürfnisse befriedigt.

Der flexionslose Mehrwortsatz, der darnach rund $^1/_4$ bis $^1/_2$ Jahr lang herrscht, bringt das neue syntaktische Hilfsmittel der Gruppenwirkungen. Gleichviel wie es mit der Reihenfolge der Wörter in diesem Stadium bestellt ist, so liegt auf der Hand, daß das, was H. Paul mit Bedacht davon getrennt und als 1. Hilfsmittel aufgezählt hat, ich meine die schlichte Kontaktwirkung der zusammengesprochenen Wörter hier in vollem Ausmaß zur Geltung kommt. Man muß sich mit rigoroser Strenge davor hüten, in die frühe Kindersprache syntaktische Feinheiten unberechtigt hineinzudeuten; es ist z. B. keine Rede davon, daß Nomen und Verbum, Substantivum und Adjektivum im Stadium des unflektierten Mehrwortsatzes schon geschieden wären; wir haben heute schlechterdings noch keine Kenntnis davon, wie sich diese Differenzierungen im Entwicklungsgange vollziehen. Aber das eine ist greifbar, daß in

papa brav oder *papa nö* (nö = Schnee, der Vater stapft im Schnee herum) oder *haim mimi* (heim = nach Hause, mimi = Milch (trinken) oder *mama ĕtze* (*ĕtze* = sich setzen) oder wie sonst diese ersten Zweiwortsätze und die späteren Worthaufen der Mehrwortsätze lauten mögen, zwei oder mehr Nennungen vorliegen, die in Kontaktwirkung stehen, die irgendwie ein Ganzes bilden; die Einheit der Sprechsituation, des Sprachanlasses meistert, vereinheitlicht, fügt die Mehrheit der Wortbedeutungen; versteht sich unter Mitwirkung der alten musikalischen Hilfsmittel und der Gebärden.

Über den interessanten Neuerwerb der Wortabwandlung und der flektierenden Syntax habe ich anderen Ortes Ausführliches geschrieben, was hier nicht wiederholt werden soll. Wir haben kaum die ersten Schritte in dies wundervolle Forschungsgebiet getan und warten auf den sprachwissenschaftlichen Fachmann, den Sprachvergleicher und Sprachtheoretiker, der mit dem weiten Blick des Historikers den biologisch-psychologischen Instinkt des Kinderforschers verbindet und die Sache mit sicherer Hand weiterführt. Die sprachtheoretische Endfrage ist natürlich die, ob die Grundgesetze der Ontogenese allgemein psychologisch so tief fundiert sind, daß sie auch für die Stammesentwicklung Gültigkeit haben.

Es dürfte bei keinem primitiven Volke der Gegenwart eine Sprache ohne Syntax geben; so entstand die berechtigte Frage nach dem psychologischen Ursprung der Syntax, die allerhand mehr oder minder brauchbare Überlegungen zutage gefördert hat. Zum Beispiel, die Syntax sei aus Wortmangel entstanden; mit fortschreitender Differenzierung der Sprachbedürfnisse sei ein Zustand eingetreten, wo die einzelnen schon geläufigen Wörter (Wortsätze) nicht mehr ausreichten und neue, sei es aus Mangel an Erfindungsgabe oder weil das Gedächtnis sie nicht bewältigte oder aus sonst einem Grunde, nicht in genügender Anzahl aufkamen. Aus solchen Sprachnöten helfe die Syntax und dies sei ihr Entstehungsgrund. Ich will nicht in eine Kritik im einzelnen eintreten, sondern nur sagen, daß die Erfinder und Nachsprecher solcher «Erklärungen» in die Kinderstube geschickt werden müssen, um dort erst einmal ins klare zu kommen über die Leistungsfähigkeit des primitiven (mechanischen) Gedächtnisses und über die lebendige Kraft der wortschaffenden Phantasie; wenn wir Erwachsenen nur einen Teil der kühnen Wortformerei aus der Zeit unserer ersten sprachlichen Analogiebildungen gerettet hätten, genauer gesagt, wenn wir mit ihr auf Neubildungen eingestellt wären, wir wären alle Sprachschöpfer wie der Dichter. Aber sei's drum, es mag

wirklich Sprachnöte der bezeichneten Art geben und die unvergleichliche Überlegenheit des syntaktischen Verfahrens über ein noch so reiches Inventar starrer Satzworte steht außer Frage. Doch es gehört viel mehr zu den Voraussetzungen syntaktischen Sprechens als Not und Zweckmäßigkeit; es gehört dazu in jenem primitivsten Stadium, das wir am Kinde beschrieben haben, die angegebene Mehrheit von Dimensionen im Bereiche der Sprachzwecke samt einer Mehrheit von Mitteln in ihrem Dienste (phonetisch konstante Lautgebilde + musikalische Modifikationen an ihnen); es gehört dazu im zweiten Stadium mindestens die Fähigkeit, mehr als ein Moment an einer gegebenen Sprachsituation gleichzeitig zu erfassen und zum sprachlichen Ausdruck, ich will einmal kurz sagen «zuzulassen», obwohl dies vielleicht der Aktivität des Sprechers nicht genügend gerecht wird; es gehören dazu im dritten Stadium gewaltige Fortschritte des Denkens, um all die subtilen Differenzierungen der einheitlichen Nennfunktion der Wörter in die Kategorien des Nomens und Verbums, Substantivums, Adjektivums usw. und das erstaunliche System der Kasus, Modi, Tempora usw. mitzumachen. Bis an diesen Punkt hin, um es noch einmal zu sagen, verstehen wir einigermaßen den Entwicklungsgang im Kinde; das Weitere harrt der Erforschung.

EUGEN LERCH.

TYPEN DER WORTSTELLUNG.

Sie haben, hochverehrter Herr Professor, die Andeutungen über die Wortstellung, die ich im «Archiv» Band 139, S. 242 ff. gegeben habe, so freundlich aufgenommen (*Frankreichs Kultur*, neue Ausgabe, S. 395), daß Sie mich dadurch ermutigen, meine Gedanken weiter zu spinnen. Freilich kann ich auch diesmal nur Andeutungen geben: die ganze Geschichte der Wortstellung läßt sich auf so engem Raume nicht abhandeln. (Deshalb ist im folgenden auch Nicht-Zitieren nicht ohne weiteres identisch mit Nicht-Kennen.) Allein mir scheint, für die Geschichte der französischen Sprache, so wie Sie sie verstehen, sind die zahlreichen bisherigen Untersuchungen zur Wortstellung[1] kaum verwertbar: sie geben eher Tatsachen als Gründe, und wo sie Gründe geben, sind es nicht die letzten. Vielleicht können Sie mit dem folgenden Versuch mehr anfangen.

Ich will darin die wichtigsten Typen der Wortstellung kurz charakterisieren: die logische, die musikalische, die impulsive, die auf den Hörer eingestellte, die impressionistische usw. Ist die Cha-

[1] Man findet sie aufgeführt bei Horluc-Marinet, Bibliographie de la Syntaxe du français (1840—1905), p. 264—267. Von seitdem Hinzugekommenen habe ich folgende Dissertationen benutzt: Wilh. Schönfelder (Ronsard), Leipzig 1906; Hedw. Hilgers (Sanson de Nantuil), Halle 1910; Wilh. Koopmann, Gött. 1910, und Heinrich Rabe, Tüb. 1910 (beide über Inversion des Subjekts). — Allgemeinere Arbeiten über Wortstellung und solche über die Wortstellung nicht-romanischer Sprachen findet man angegeben bei E. Richter, 'Grundlinien der Wortstellungslehre', ZrPh. XL (1918—19), S. 10 (dort auch die früheren Arbeiten der Verfasserin), und bei Gust. Hübener, 'Das Problem des Flexionsschwundes im Angelsächsischen', Paul und Braunes Beiträge, Bd. 45 (1920), S. 10.

rakteristik richtig, so muß man, wenn man die verschiedenen Geistesrichtungen oder Denkarten heranzieht, die in Frankreich im Laufe der Geschichte einander abgelöst haben, ohne weiteres einsehen, warum die eine Art der Wortstellung von der anderen abgelöst worden ist. Dies aber verständlich zu machen, scheint mir eine Aufgabe, die die bisherigen logisch-klassifizierenden Arbeiten noch nicht gelöst haben. Man sieht dort wohl, daß die Ablösung der einen Wortstellung durch die andere *möglich* war (indem die andere schon vorher, wenigstens im Keim, vorhanden war) — aber man sieht *nicht*, warum diese Möglichkeit (die ja auch eine Möglichkeit hätte bleiben können) zur Wirklichkeit geworden ist. Es scheint mir dies ein immanenter Mangel der ahistorisch-psychologischen Methode — (doch das wäre eine Abschweifung, zu der ich mich nicht verführen lassen darf).

1. Die logische Wortstellung

ist zwar keineswegs die älteste (in diesen Irrtum, dessen Überwindung wir Weil und besonders Delbrück verdanken, wollen wir mit dieser Anordnung nicht zurückfallen) — aber sie läßt sich am leichtesten als Ausgangspunkt wählen: die folgende Darstellung gewinnt an Einfachheit, wenn wir sie als die Norm und die anderen Typen als Abweichungen von dieser Norm begreifen. Ihr Wesen beruht auf dem Kausalitätsprinzip: es wird immer zuerst das Veranlassende und dann das Veranlaßte gesetzt. Also zuerst das Subjekt, von dem die Handlung ausgeht, dann das Prädikat, die Handlung, die — im Normalfall wenigstens — vom Subjekt erzeugt wird, dann — gegebenenfalls — das Objekt, das von der Handlung betroffen wird. Mustersatz: *Die Köchin brät ein Huhn.* Bei den Bestimmungen der Handlung erscheint es logisch, zunächst die «näheren» und dann erst die entfernteren zu setzen: also a) das nähere Objekt, b) das entferntere Objekt, c) die adverbiellen Bestimmungen (des Ortes, der Zeit, des Grundes usw.). Mustersatz: *Er gab den Tod seinem Freunde auf offener Straße eines Abends aus Eifersucht.*

Man sieht sogleich, daß die neufranzösische Wortstellung diesem Idealtypus der logischen Anordnung ziemlich nahekommt. Immerhin ist die Stellung der adverbialen Bestimmungen noch ziemlich «frei»: sie können außer am Ende auch an der Spitze und schließlich auch in der Mitte stehen, wobei sie mitunter logisch Zusammengehöriges zerreißen. Der Grund ist klar: einmal vermeidet man aus ästhetischen Gründen ihre Häufung an einer Stelle (wie sie der

Mustersatz zeigt), und dann verlangt in gewissen Fällen gerade das Kausalitätsprinzip, daß sie an die Spitze treten: *Aus Eifersucht tötete er seinen Freund* (wobei *aus Eifersucht* keineswegs «hervorgehoben» zu sein braucht), und auch *Eines Abends tötete er seinen Freund,* weil auch eine solche temporale (oder lokale) Bestimmung in vielen Fällen eine Art *Begründung* des Geschehens gibt[1].)

2. Die Kontaktstellung

ordnet die Satzteile nach ihrer inneren Zusammengehörigkeit, vermeidet die Trennung des Zusammengehörigen — so weit das möglich ist. In den obigen Mustersätzen ist sie mit der logischen Wortstellung identisch: sie kann ihr aber auch widersprechen. Das ist insbesondere dann der Fall, wenn (aus dem oben angeführten oder einem anderen Grunde) eine adverbiale Bestimmung oder ein Objekt an die Spitze des Satzes tritt. Wir stellen in diesem Falle z. B. *deshalb weine ich*, und ebenso das Afrz. (Auc. 24, 39: por' će pleur-jou), weil eben adv. Bestimmung und Verbum eine enge Verbindung bilden, die durch das Subjekt nicht zerrissen wird. Wenn dagegen das Nfrz. *et pour cela, je pleure* stellt, so zeigt sich darin ein Sieg der logischen Stellung über die Kontaktstellung.

3. Anordnung nach der Konkretheit.

Warum sagt das Kind nicht *Papa haut Hund* (wie es der logischen Anordnung entspräche), sondern *Papa Hund haut*? — Offenbar, weil konkrete Gegenstände leichter zu bezeichnen sind als Vorgänge. In seinen ersten Sprachanfängen vermeidet das Kind das finite Verbum überhaupt: es sagt einfach *Tante Kuchen* statt *Die Tante hat mir Kuchen gegeben* (Preyer, Die Seele des Kindes, S. 327, nach Strohmeyer, Stil der frz. Sprache, S. 45; vgl. auch H. Paul, Prinzipien, 5. Aufl., S. 126). Und auch wenn es sich dann bereits ein paar flektierte Verbformen angeeignet hat, fallen sie ihm doch noch so schwer, daß es zunächst die (leichteren) Nomina ausspricht und dann erst das Verbum (*Papa Hund haut*; *Mariechen auf meinem Stuhl sitzt; Da großer Reiter kommt* — letzteres entgegen der Kontaktstellung). Dies dürfte der Grund sein für die alte (nach Delbrück urindogermanische) Endstellung des Verbums. Wenn die Lateiner sie

[1] Vgl. Leo Spitzer, «Inszenierende Adverbialbestimmungen im neuen Französisch». N. Spr. XXVIII (1920), S. 1—30 (rezensiert Lit.-Blatt 1921, Sp. 311 ff.).



bewahrt haben, so mag das so zu deuten sein, daß die Handlung als Satzschluß diesem aktiven Volke nicht übel gefiel; finden wir aber im Altfranzösischen noch Beispiele für dieselbe Anordnung, so dürfte mindestens ein Teil von ihnen durch jene Neigung des unentwickelten Sprechens, die Bezeichnung des Vorgangs erst *nach* den Bezeichnungen der Gegenstände heranzubringen, zu erklären sein. —

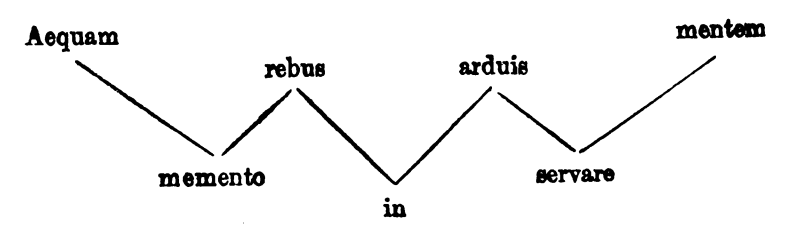
Als Gegenstück wird später (als letzte) die *impressionistische* Anordnung zu besprechen sein: als Gegenstück insofern, als sie ein äußerst entwickeltes Sprachvermögen voraussetzt, und als dort gerade die Verbformen u. dergl. vorausgestellt werden und das Nomen an das Ende tritt.

4. Die rhythmische Wortstellung

ordnet die Worte, ohne Rücksicht auf ihre logische Zusammengehörigkeit, lediglich nach rhythmischen Prinzipien. Ihr oberster Grundsatz lautet: auf ein betontes Wort muß möglichst ein unbetontes folgen, und je stärker das betonte Wort war, desto schwächer muß nun das unbetonte sein. Ein klassisches Beispiel ist der bekannte Ovid-Vers (Oden II 3, 1):

Aequam memento rebus in arduis Servare mentem!

Die wichtigste Vorstellung ist «gleichmütiger Geist!»; hätte der Sprechende nur die Möglichkeit, dem Hörer zwei Worte zuzurufen, so würde er diese wählen; daher betont er sie auch dann am stärksten, wenn er einen vollständigen Satz bilden kann. Diese Worte *aequam mentem!* werden nun auf die beiden stärksten Tonstellen verteilt, auf den Anfang und den Schluß (das ist die *natürliche* Betonung) — ohne Rücksicht darauf, daß dadurch das Attribut weit getrennt wird von seinem Beziehungswort. — Die nächst wichtige Vorstellung ist «im widrigen Geschick»; die wenigst wichtige (und daher am schwächsten betonte) ist «bedenke zu bewahren». (Denn auch *Aequam mentem in rebus arduis!* würde zum Verständnis genügen.) Nun ist nach dem starken Ton auf *Aequam* die Stimme verbraucht; es ist eine Erholungspause notwendig, und diese Pause wird ausgefüllt durch *memento*. Davon wird *servare* getrennt, damit vor dem starkbetonten *mentem* Kraft gesammelt werden kann. Nach der *memento*-Erholungspause kann wieder ein stärker betonter Satzteil folgen (*rebus in arduis*), wobei das *in*, der Logik zuwider, in die Mitte gestellt wird, um Erholung nach *rebus* und Kraft für *arduis* zu gewinnen. — Graphisch dargestellt:



Logische Stellung wäre: *Memento servare aequam mentem in rebus arduis.*

Es scheint mir nicht richtig, diese musikalische Wortstellung, die in der lateinischen Grammatik als Hyperbaton bekannt ist, in diesem Beispiel aus der *poetischen Form* zu erklären: die Dichter können sich keine Freiheit gestatten, die der Sprache zuwider wäre; sie können höchstens Tendenzen, die an sich schon in der Sprache liegen, noch steigern. Im Deutschen wäre eine Wortstellung wie *Gleichmütigen bedenke Lagen in || zu widrigen bewahren Sinn,* obwohl rhythmisch tadellos, ganz unmöglich — weil eben das Deutsche eine solche Tendenz nicht aufweist; im Lateinischen aber war die Stellung möglich, weil sie dem Geist der Sprache entsprach, und so findet sie sich denn auch in der Prosa (z. B. Cic. Off. 2, 59: *Magno* vir *ingenio*; weitere Beispiele bei Kühner [2] II, 2, 618). Morf in seiner Erstlingsarbeit (Wortstellung im Rolandsliede, Rom. Stud. III) hatte zu viel aus dem Metrum erklären wollen; dagegen wandte sich Tobler in seiner Rezension (Z. f. rom. Philol. III, 144). Demnach nehme ich keinen Anstand, im folgenden auch poetische Beispiele anzuführen.

Auf dieser Neigung zu rhythmischer Wortstellung beruhen im Lateinischen eine Reihe von üblichen Stellungen, wie *Caesar cum* . . . Diese sog. *traiectio* findet sich «sehr oft und frei» schon bei Plautus und Terenz, «ausgedehnter und unbeschränkter» bei den Dichtern (Kühner 614, Nr. 13, und 615, Anm. 21). Ebenso treten in die Pause nach dem betonten Anfangswort (oder eines anderen betonten Wortes im Satzinnern) Partikeln wie *autem*, *enim*, *igitur*, *quoque*, seit Vergil auch *et*, *atque*, *nec*, *aut*, *sed* usw. (Kühner 593 und 615), das fragende *ne*, der unbetonte Vokativ, Formen der schwachtonigen Hilfsverba *esse* und *habere* (Caesar, B. 9. 2, 29, 3 *magno* esse *Germanis dolori*; ib. 4, 32, 4 *pars una* erat *reliqua*; ib. 5, 14, 4: *uxores* habent *deni duodenique inter se communes*). Im Altlatein sogar *ob* vos *sacro* (= obsecro), *sub* vos *placo* (= supplico) usw. — Wenn Kühner (594) die Enklisis nicht als Folge des Willens zum Rhythmus, sondern umgekehrt den Rhythmus als Folge der Enklisis betrachtet, so halte

ich das nicht für richtig — warum dann die Enklisis, die doch der Logik oft widerspricht (z. B. bei *Caesar cum* . . .)?

Diese musikalische Wortstellung ist nun noch im Altfranzösischen nicht selten. Z. B. Roland 550: ***Merveille*** en ai-jo ***grant***; 1431: ***tenebres*** i ad ***granz***; Erec 4903: ***peor*** ot ***grant*** li garçons; auch in Prosa: Quatre Livres (Bartsch-Wiese 14, 37): ***pöur*** en ourent ***grant*** (= stupebant) e ***mult*** furent ***esbaï*** (= et metuebant nimis; wegen ***mult*** siehe unten); Aucassin 9, 5: ***Garnemens*** demanda ***ciers***; ib. 28, 7 (Prosa): Et quant il furent ent haute mer, ***une tourmente*** leva ***grande et merveilleuse*** (qui les mena de terre en terre . . .); Rol. 3773: «***Messages*** fui ***al rei Marsiliun***; Karlsr. 165: qui ***martirs*** fut ***por Deu***; Erec 6248: «***Niece***, fet-ele, sui ***le conte*** . . .» ('Nichte bin ich des Grafen'); Alex. 17: ***Coms*** fut de ***Rome***; Rol. 801: ***Hom*** sui ***Rollant***; Erec 5978 . . . Que ***tuit*** lor an duelent ***li os*** ('alle Knochen'); ib. 6001: Si que ***tote*** li faut ***l'alainne***; ib. 6664: ***Chevaus*** dona à chascun ***trois*** usw. Rol. 552: (Carlemagne) . . . ‖ ***plus*** ad ***de dous cenz anz***; ib. 2345: En l'orie pont ‖ ***asez*** i ad ***reliques***; ib. 1424: ***Orez*** i ad ‖ ***de tuneire et de vent***. — Dabei kann das Attribut, das wir in ***tenebres*** i ad ***granz*** usw. durch ein Adjektiv ausgedrückt sahen, auch durch einen Relativsatz ausgedrückt sein: Rol. 7: ***Li reis Marsilies*** la tient, ***qui Deu nen aimet*** ist = 'der ungläubige Marsilius'. — Noch vieles wäre anzuführen, wie z. B. ib. 343: ***De guarnemenz*** ‖ se prent ***à cunreer***, oder ib. 476: ***En Sarraguce*** ‖ vus vendrat ***asegier*** usw. — Doch dürfte diese kleine Auswahl aus den zahlreichen Beispielen genügen, das Prinzip erkennen zu lassen.

Was ***molt est vielz*** betrifft (so immer; niemals ***molt vielz est*** oder ***est molt vielz***, vgl. Morf, Rom. Stud. III, 290), so ist es freilich richtig, daß hier durch ***molt*** nicht das Adjektiv ***vielz*** gesteigert wird, sondern der ganze Ausdruck ***alt sein***, der als eine Einheit gefaßt wird (wie das in *molto è mio amico* deutlich hervortritt); und wenn nun dafür ***il est très vieux*** gesagt wird, so hat sich nicht bloß die Stellung geändert, sondern das ganze Beziehungsverhältnis. Das hat schon Morf a. a. O. erkannt; vgl. auch E. Richter, Entwicklung der rom. Wortstellung, Halle 1903, S. 138, und Vossler, Sprache als Schöpfung, S. 149. Es fragt sich aber, ob die Gliederung ***molt*** ‖ ***est vielz*** nicht erst sekundär aus der Neigung, nach rhythmischen Prinzipien zu stellen, entstanden ist. Man findet dieselbe Stellung ja auch bei ***assez***, bei ***trop*** (Rol. 299: ***Trop*** avez ***tendre coer***) usw., vgl. Morf, S. 291 ff.[1]

[1] Dieselbe Stellung afrz. bei *tot* und *tant*: *toz* est *mudez* (Alex. 3), *tute* sui *dolente* (ib. 454), Piere n'i ad que *tute* ne seit *neire* (Rol. 982); vgl. Tobler I[1] 69

Eine verwandte Erscheinung, die gleichfalls schon lateinisch ist (z. B. bei Cic., Br. 39: Ante *Socrates* aetatem *et Pisistrati*, weitere Beispiele bei Kühner, S. 620), zeigt sich in: Alexius 9: *vielz* est *e frailes*; Karlsr. 465 (= B.-W. 11, 31) «. . . || *forz* estes *et membrez*!» Auc. 2, 10 (Prosa!): *biaus* estoit *et gens* et grans . . .; Erec 6513: Qui *viauz* iere *et de grant aage*; ib. 6523: Qui *morz* estoit *et trespassez*; ib. 4858: Mais *grant duel* ot *et grant ennui*; ib. 4757: *Sa biautez* mostre *et sa franchise*; Rol. 313: «*Orgoil* oi *e folage*»; 2280: *Rollant* saisit *e sun cors e ses armes*; Erec 5965: Et fierent *granz* cos *et nuisanz*; 6501: Je remandrai mout volantiers *Trois* anz *ou quatre* toz antiers; 6258: *Baisier* la cort *et acoler* (sie läuft sie küssen . . .). Ein spätes Beispiel in Prosa: Elle qui *jeune* estoit et *en bon point* (Cent Nouv. nouv. = Bartsch-W. 92, 16).[1]

Daß für das Altfranzösische die rhythmische Anordnung charakteristisch ist, zeigt sich auch in der Häufigkeit, in der die 6 an sich denkbaren Stellungen eines Satzes wie *Roland a pris le château* im

= I³ 86. *Tant* par est *douce* (Auc. 1, 15), *tant* parestoit blance la mescinete (ib. 12, 28). Ebenso in konzessiven Sätzen: *tous* soiez *jeunes* ('wie jung Ihr auch seid'; Enf. Ogier), *Tout* fust-il *nafrés* à mort (Livre dou roi Alix.); *tant* soit *riches* ne poestis (Erec 525); *Tant* fussent-ils *savants* (Ronsard). Aber wie man von der rhythmischen Stellung *molt* fu *sages* zur Kontaktstellung *il était très sage* übergegangen ist, so auch hier; heute sagt man *tout bon enfant qu'il fût* (Zola, Déb. 527) und nicht mehr *tout fût-il bon enfant*; während Ronsard bei *tant* noch die alte Stellung hat, hat Descartes schon die neue: *tant obstiné et opiniâtre qu'il puisse être*, und ganz unrhythmisch schreibt G. Sand: *tant vieille et mal nourrie fût-elle* (ausführlicher findet man die Zitate in meinen «Modi», S. 59 f.). Geblieben ist die alte rhythmische Stellung nur in dem formelhaften *tant soit peu*.

[1] Der Einwand, Formen von *estre* (und *avoir*) dürften im Afrz., wie längst bekannt, nicht an der Spitze des Satzes stehen [vgl. u. a. A. Schulze, Archiv 71 (1884), S. 195, Der afrz. Fragesatz, S. 168], wäre hinfällig, denn 1. finden sich unter den obigen Beispielen solche, wo z. B. *qui* an der Spitze des Satzes steht, und so hätte es Erec 6523 an sich doch auch heißen können *Qui estoit morz et trespassez*; 2. hätte die Form von *estre* usw. ja doch an sich auch an den Schluß treten können (also statt *forz estes et membrez!* hätte es heißen können *forz et membrez estes!*; 3. handelt es sich in einigen Beispielen nicht um *estre* oder ein ähnliches tonschwaches Verbum, sondern um ein solches, das sehr wohl den Satz hätte beginnen können: statt *sa biautez mostre et sa franchise* hätte es heißen können *Mostre sa biautez et sa franchise*, oder statt *Baisier la cort et acoler*: *Cort la baisier et acoler*. Unsere Beobachtung ist also in jenen früheren Beobachtungen keineswegs schon einbegriffen. Vielmehr zeigt das Prinzip der rhythmischen Wortstellung erst den Grund, warum *estre* und *avoir* den Satz nicht beginnen durften (so wenig wie die tonschwachen Objektspronomina). Erkennt man jedoch die Geltung dieses Prinzips an, so versteht man, daß in einem Satze wie *Forz estes et membrez!* das tonschwache Verbum (*estes*) weder am Anfang noch am Schluß stehen konnte und somit nur diese Stellung möglich war.

Rolandslied auftreten (nach Morf, Rom. Stud. III, 240 ff). Zunächst kommen die beiden Typen mit Endstellung des Hilfsverbs (*R. le chastel pris ad* und *R. pris le chastel ad*) nach Morf im Roland[1] überhaupt nicht vor: warum? — weil bei der rhythmischen Anordnung der stärkste Ton auf den Anfang und auf das Ende verlegt wird, am Ende also ein so unbetontes Wort wie *ad* nicht stehen konnte. Übrig bleiben also: I) [*Rollanz*] | *le chastel ad pris*; II) [*R.*] | *ad pris le chastel* (= nfrz. Stellung); III) [*R.*] | *ad le chastel pris*; IV) [*R.*] | *pris ad le chastel*; dies ist die Anordnung nach der Häufigkeit (immer laut Morf). Warum ist I häufiger als II und III, obwohl doch diese Stellungen (mit dem Hilfsverb an zweiter Stelle) der natürlichen (logischen) Anordnung viel besser entsprechen ('Roland hat das Schloß als genommenes')? — Weil die Stellung I dem rhythmischen Prinzip besser entsprach: bei *le chastel* ad *pris* folgt auf das betonte *le chastel* das tieftonige *ad*, während bei *ad pris le chastel* oder *ad le chastel pris* die beiden Hochtöne (*pris* und *le chastel*) unmittelbar zusammentreffen. Man könnte einwenden, das sei auch bei I der Fall: auch hier träfen *Rollanz* und *le chastel* unmittelbar zusammen. Aber einmal ist die Verbindung Subjekt-Prädikat keineswegs so eng wie die der Teile des Prädikats untereinander; nach dem Subjekt (*Rollanz*) wird eine kleine Pause gemacht[2], die nicht ausgefüllt zu werden braucht und die dem Sprechenden erlaubt, sich für einen stark betonten Begriff (wie *le chastel*) zu erholen; außerdem braucht das Subjekt gar nicht besonders betont zu sein, ja es kann sogar fehlen (was oben in den Typen I—IV durch «[]» angedeutet wurde). Wenn es trotz geringen Tones am Anfang bleibt, so wird eben nach der natürlichen (logischen) Anordnung gestellt — aber das brauchte durchaus nicht zu geschehen, das rhythmische Prinzip konnte auch bewirken, daß es in den Satz hineingenommen wurde: *Messe e matines* ad li reis *escultet* (Rol. 164).[3]

Typus IV (*pris* ad *le chastel*) zeigt freilich die gleiche «hyperbatische» Stellung; wenn er gleichwohl weniger häufig vorkommt als I, II und III, so wohl deshalb, weil besondere Gründe vorliegen mußten, um von der natürlichen Anordnung (*le chastel ad pris*) abzuweichen. Außerdem aber hatte *Rollanz le chastel ad pris* nach der Abschwächung des Artikels (*le*) einen rhythmischen Vorzug vor *Rollanz pris ad le chastel*: zwar tritt nach dem Subjekt ohnehin eine kleine Pause ein, in welcher Kraft geschöpft werden kann für ein anderes Wort, aber

[1] Auch bei Crestien selten: siehe Le Coultre p. 39.
[2] Vgl. Diez III, 464, E. Richter S. 139, Vossler, Spr. als Sch., S. 148 unten.
[3] Anders erklärt von Schulze, Fragesatz, S. 175.

es ist rhythmisch noch günstiger, wenn in dieser Pause ein unbetontes Wort wie *le* fällt. Dazu stimmt die Beobachtung Morfs (S. 242), die Stellung *pris ad le chastel* finde sich vorzugsweise am Anfang des Satzes, d. h. wenn kein Subjekt vorhergeht.

Aus dem eben Gesagten erklärt sich endlich, warum *R. ad pris le chastel* (die nfrz. Stellung) schon im Rolandslied häufiger ist als *R. ad le chastel pris* (obwohl letzteres der ursprünglichen Gliederung — 'das Schloß als genommenes' — viel besser entspricht als ersteres): wurde für *ad* die natürlich-logische Stellung gewählt, so bot *pris le chastel* die Möglichkeit einer rhythmischen Trennung von *pris* und *chastel* (durch den unbetonten Artikel *le*), während bei *le chastel pris* die beiden Hochtöne zusammentrafen.

Damit haben wir denn auch erklärt, warum sich schließlich die Stellung *Roland a pris le château* durchgesetzt hat: die beiden hyperbatischen Stellungen (*Rollanz le chastel ad pris* und *Rollanz pris ad le chastel*) mußten schwinden, je mehr man sich gewöhnte, das Subjekt (*Rollanz* oder *il*) zu setzen und darauf, entsprechend der natürlich-logischen Wortfolge, das Prädikat unmittelbar folgen zu lassen. Demnach blieben nur übrig: *Rollanz ad le chastel pris* und *Rollanz ad pris le chastel*, und von diesen Typen war, wie oben gezeigt, der letztere rhythmisch günstiger. Schon bei Crestien ist die gewöhnliche Stellung nicht mehr *Rollanz le chastel ad pris*, sondern *Rollanz ad le chastel pris* (Le Coultre, p. 38), und im Aucassin kommt die hyperbatische Stellung nur einmal vor (15, 10: *Parlé as à ton amant*; Schlickum, Frz. Stud. III 3, 24); die moderne Stellung (*Rollanz ad pris le chastel*) ist schon häufiger als die bei Crestien gewöhnliche *Rollanz ad le chastel pris* (Schlickum, S. 15 f).

Da die hyperbatischen Stellungen der Logik widersprechen, ist es kein Wunder, wenn sie, die für das Altfranzösische charakteristisch sind, später immer mehr abnehmen und im klassischen Jahrhundert der *raison* kaum noch vorkommen. Solche der zweiten Art findet man noch etwa in: *La raison* le veut et *la nature; Albe* le veut, *et Rome*; *Dieu* le veut *et nos affaires*; *la faim* renaît *et le sommeil* (Malherbe, Corneille, Mme de Sévigné, Pascal; Belege bei Haase, Syntaxe du XVIIe siècle, § 156 A) — aber natürlich nur beim Subjekt: Stellungen wie *Sa biautez* mostre *et sa franchise* (Crestien) wären unmöglich, und Abtrennungen des Relativs, wie in dem oben angeführten Beispiel der ersten Art: *Li reis Marsilies* la tient, *qui Deu nen aimet*

(Rol.), werden von Vaugelas verpönt. Tadelt er doch auch: En cette *belle* solitude *et si propre à la contemplation* (I, 260).

Beispiele der ersten Art findet man nur noch in der Poesie: *De mon front effrayé* je craignais *la pâleur;* (mon cœur désespéré) *Contre ce seul malheur* n'était point *préparé* (Racine, Brit. III, 7, v. 1009 und 978), usw. —

Wie sehr man im 17. Jahrhundert, der Logik zuliebe, das rhythmische Empfinden vernachlässigte, zeigt ein Satz wie: . . . *une lance dorée, pareille à celle qu'Argail, le père d'Angélique*, avoit (Rosset bei Brunot III 658).

Wie man aber heute dafür sagen würde: . . . *qu'avait Argail*, so läßt man heute auch sonst wieder dem Rhythmus, auch gegen die Logik, sein Recht.[1] So findet man wieder (wie in *tenebres* i ad *granz*, Roland) Hyperbase von Adjektiv und Substantiv: Maupassant V 312 *(Elle sentit qu'entre cette femme et elle) une lutte* commençait *acharnée*; id. X 196: Alors, *une longue discussion* commençait *sur le prix;* sogar mit der von Vaugelas verpönten Abtrennung des Relativs: id. XV 90: Et *une dispute* commença *qui devint bientôt une querelle*; dem afrz. *E Blancandrins* i vint, *al canut peil* (Rol. 503) entspricht Maup. XXII 300: *Un petit monsieur* passait, *aux jambes cagneuses*; ib. 7: *Une femme* entrait, *en toilette claire;* vgl. noch III 88: Alors *la guerre* éclata *entre eux;* ib. 8: (vers le quai, où) *une bataille* éclata *entre les marins;* sogar der abhängige Genitiv wird abgetrennt: XI 44: Et tout d'un coup, *le souvenir* lui vint *de son cousin*; ähnlich der abhängige *que*-Satz: V 358: mais soudain *la pensée* lui vint *que* ... — Aber die schöne Freiheit, deren das Altfranzösische sich erfreute, konnte in vollem Umfang nicht zurückerobert werden. Rhythmische Stellungen sind heute im allgemeinen nur insoweit erlaubt, als sie nicht in allzu auffälligem Widerspruch zu der logischen Anordnung stehen.

5. Die impulsive und 6. ihr Gegensatz: Die auf den Hörer eingestellte Wortstellung.

Der Impulsive ist geneigt, diejenige Vorstellung, die ihn am stärksten beherrscht und bedrängt, zuerst herauszuschleudern, gleichsam mit der Tür ins Haus zu fallen. So z. B. ruft Roland (v. 1027) dem Olivier, der den Ganelon einen Schurken genannt hat, die Worte zu: «Tais, Olivier! . . . *Mis parrastre est!*» — Der Beherrschte dagegen, der an den Hörer denkt, stellt eben diese wichtigste Vorstellung an

[1] Vgl. auch *Quelque soit son crime, Telle était la situation* etc.

das Ende (*c'est mon beau-père!*), damit sie das Letzte sei, was der Hörer vernimmt, gewissermaßen das Echo-Wort, das in seiner Seele nachklinge. Die Höflichkeit verlangt eben, daß man von dem ausgehe, was der Hörer bereits weiß, was ihm nahe liegt, und ihm dann erst das Neue, das ihm Fremde mitteile. Weshalb man diese Wortstellung auch die soziale oder pädagogische nennen kann.[1] Der Impulsive sagt: «*Essen* möcht' ich!» — der weniger Impulsive: «Ich möchte *essen!*»; impulsiv ist: «*Schön* ist dieses Bild!» — weniger impulsiv: «Dieses Bild ist *schön!*»; impulsiv: «*Mein* ist diese Stadt!» — weniger impulsiv: «Diese Stadt ist *mein!*» (Impulsiv sind alte Stellungen wie *Romam ire* — pädagogisch moderne Stellungen wie *aller à Rome* —.) «Was dem ersteren Typus zugrunde liegt, ist . . . jene gefühlsmäßige, impressionistische Auffassung, vermöge deren die Eigenschaften und Gefühlswerte einer Sache rascher und lebendiger in das Bewußtsein treten als diese selbst . . .» (Vossler, Frankreichs Kultur, S. 66).

Ich halte es nicht für richtig, diesen Gegensatz mit den Worten «affektisch» und «verstandesmäßig» zu bezeichnen. Denn «affektisch» und «verstandesmäßig» schließen sich nicht aus (wie Vossler, Positivismus, S. 35 überzeugend dargelegt hat): man kann sich auch im höchsten Affekt noch auf den Hörer einstellen, und man kann das Wort am Satzende mit dem gleichen Affekt herausschleudern wie das Wort am Satzanfang: Der moderne Franzose kann «C'est *mon beau-père!*» ebenso affektisch herausbringen wie Roland sein «*Mis parrastre* est!» — Eher könnte ich mich mit einer Unterscheidung nach der äußeren Form einverstanden erklären, nämlich in «fallende» und «steigende» Wortstellung.

Zunächst muß gezeigt werden, daß die impulsive Wortstellung nicht identisch ist mit der rhythmischen, und die auf den Hörer eingestellte nicht immer (wenn auch oft) mit der logischen. Die logische ordnet die Worte *ohne Rücksicht auf den Ton*, nach ihrer natürlichen Reihenfolge; die rhythmische nach dem Wechsel von Hochton und Tiefton, wobei der Anfang und das Ende die stärksten Tonstellen sind; die impulsive stellt das am stärksten Betonte an den Anfang, die auf den Hörer eingestellte an das Ende. Lediglich das zweite Gegensatzpaar (impulsiv und eingestellt) im Auge gehabt und den anderen Gegensatz (rhythmisch und logisch) fortdauernd darunter subsumiert zu haben, scheint mir der Kardinalfehler der sonst mit so

[1] E. Richter (ZrPh. XL 17) unterscheidet rücksichtslose oder persönliche, und rücksichtsvolle oder sachliche Wortstellung.

großer Umsicht vorgenommenen Untersuchung von E. Richter (der notwendig zu irrigen Schlüssen führen mußte).

Daß impulsive und rhythmische Wortstellung sich nicht decken, läßt sich leicht zeigen: *Coms* fut *de Rome* (Alex.) ist rhythmisch — die impulsive Stellung wäre «*Coms de Rome* fut», und «Il fut *coms de Rome*» wäre die eingestellte (die sich hier mit der logischen decken würde). Aber auch «eingestellt» und «logisch» sind nicht gleichbedeutend: Stellungen wie *Un lourd vent soufflait* (Flaubert, Bov. 126) oder *Puis un silence se fit* (Maup. III, 32) entsprechen, indem das Subjekt dem Prädikat vorangeht, durchaus den Forderungen der Logik — aber diese Anordnung ist fallend, und die auf den Hörer eingestellte Anordnung (mit dem Echo-Wort am Schluß) würde verlangen: Il soufflait *un lourd vent*; Puis il se fit (il y eut) *un silence*. Vom Standpunkt der eingestellten Wortstellung aus muß man hier von einer verkappten Inversion sprechen: Beispiele dafür sind aber gerade in neuester Zeit außerordentlich häufig (vielleicht häufiger als im 17. und 18. Jahrhundert, worüber erst eine Untersuchung angestellt werden müßte): Flaubert, Sal. 394: Puis *un choc terrible* éclata, pareil au craquement...; 374 *Une terreur sans nom* glaça les Barbares; Bov. 469 *Minuit* sonna (so immer); 464 (beim Begräbnis): *La cloche* tintait (= 'das Glöckchen ertönte'); 462: *Le jour* se leva; Sal. 375: *La nuit* tomba; Maup. XXVIII, 194: *L'automne* vint; ib.: *L'hiver* vint; XXI, 168: *Un assassinat* eut lieu; XXVIII, 51: *Des mois* se passèrent; ib. 102: *Des ans encore* s'écoulèrent; IV, 262: *Aucune nouvelle* ne lui venait; XXVI, 91: *Personne* ne répondit; *rien* ne bougea.

Es ist also nicht an dem (was E. Richter annimmt oder annahm), daß es ein «psychologisches» Gesetz gäbe, wonach die steigende oder eingestellte Wortstellung (mit dem wichtigsten, betontesten Begriff am Ende) immer größere Fortschritte mache. Vielmehr hat diese eingestellte oder soziale Wortstellung ihr Maximum in den «sozialen» Jahrhunderten (dem 17. und 18.) — nachher zeigt sich ein Rückgang, indem die Schriftsteller von den Freiheiten, die ihnen noch blieben, ausgiebigen Gebrauch machen (da nämlich, wo die nicht-eingestellte oder fallende Anordnung sich mit den Forderungen der logischen vertrug). Insbesondere zeigen die angeführten Beispiele aus Flaubert und Maupassant mit ihrer impulsiven Stellung die Einfühlung des Autors in seine Geschöpfe (die sich auch sonst nachweisen läßt, z. B. beim Gebrauch des «style indirect libre»): die Romanfigur (oder der Zuschauer) denkt: «ein entsetzlicher Krach!», oder: «Mitternacht!», oder (beim Begräbnis): «Das Glöckchen!», oder:

«Der Tag!», oder: «Der Herbst!», oder: «Niemand!», oder: «Nichts!» usw. Die Wortstellung hängt eben von der Geistesart oder Denkweise der jeweiligen Epoche ab und nicht von «psychologischen» Gesetzen, die einen sich gleich bleibenden Franzosen oder sogar Romanen oder sogar Menschen voraussetzen und daher Wandlungen nicht erklären können.[1] Wo sie es versuchen, da werden ihre Erklärungen schematisch und roh. Wie aufgeregt erscheinen die alten Franzosen und wie lehrhaft-kalt die modernen, wenn man bei jenen nur die impulsive[2] und bei diesen nur die eingestellte Anordnung annimmt! In Wahrheit ist eben vieles von dem, was man im Altfranzösischen für «impulsiv» gehalten hat, «rhythmisch» zu erklären; andrerseits gibt es auch heute noch impulsive Stellungen genug. Und die Bedeutung der eingestellten (pädagogischen) Anordnung ist überschätzt worden, weil man vieles von dem für pädagogische Anordnung hielt, was nichts anderes ist als die logisch-natürliche. Z.B. die Endstellung des direkten Objekts. Um den Übergang zu dieser zu erklären [afrz. (qui) *Deu nen aimet* (Rol. 7) > (*qui*) *n'aime pas Dieu*] greift E. Richter zu der Annahme, das Objekt sei normalerweise wichtiger und daher stärker betont als das Verbum, das «überall nur einen mittleren Ton» habe. Ich halte derartige Spekulationen für

[1] E. Richter (ZrPh. XL, 37) glaubt zwar, die Wandlungen rein-psychologisch erklären zu können. Sie unterscheidet zwischen berichtender und gefühlserregender Rede; letztere ordne, um auf den Hörer Eindruck zu machen, grundsätzlich anders als die berichtende. Wo also z. B. die berichtende Rede die steigende (rücksichtsvolle) Wortstellung verwendet, bediene sich die gefühlserregende eben deshalb der fallenden (impulsiven, rücksichtslosen), und umgekehrt. Auf diese Weise werde im Laufe der Zeit die fallende Stellung das gewöhnliche, und nun wähle die gefühlserregende steigende Stellungen — bis diese, von vielen nachgeahmt, wieder gewohnheitsmäßig werden usw. usw. Das wäre ein ewiger Kreislauf: die Bewegung der Kaffeemühle. Zunächst müßte diese Theorie besser durch Beispiele gestützt werden (E. Richter führt nur ein einziges an; *un chapeau rouge* werde modern gefühlsmäßig zu *un rouge chapeau*); sodann aber müßten sich derartige Wandlungen viel schneller vollziehen, als es tatsächlich der Fall ist: denn das Bedürfnis der Autoren, durch besondere Stellungen besonderen Eindruck zu machen, ist doch zumal in moderner Zeit ziemlich allgemein. Ich glaube aber nicht, daß man den Einfluß dieser individuellen literarischen Abweichungen auf die gewohnheitsmäßige Anordnung der Umgangssprache so hoch einschätzen darf. Jenes einzige Beispiel aber (daß wir nicht viele anführen können, liegt nach E. Richter «in der Natur der Sache») scheint mir nicht richtig interpretiert.

[2] E. Richter freilich nimmt schon für das Altfranzösische «fast ganz steigenden» Rhythmus an (ZrPh XL 34). Aber das ist für das ältere Altfranzösisch sicher nicht zutreffend; vgl. die Beispiele bei Vossler, Frankreichs Kultur, S. 66 und 112.

unfruchtbar. Zunächst ist nicht zu erweisen, daß diejenigen Fälle, wo das Objekt bedeutungsschwerer ist als das Verbum, in der Mehrzahl wären. In dem oben angeführten Satz aus dem Roland z. B. kann *Deu* vom Sprechenden sehr wohl als das Näherliegende (eine Stellung zu Gott muß jeder einnehmen) und das Nicht-Lieben als das «Neue», das Unerhörte betrachtet werden; dann würde also *qui Deu nen aimet* der pädagogischen Wortstellung durchaus entsprechen und man sieht keinen Grund für den Wandel. Und sicherlich verhält es sich so in dem von E. Richter S. 21 angeführten Psaltervers: *li sire la meie oreison receut*: das Wichtigste ist dem Sprecher, daß sein Gebet *erhört* worden ist (es hätte auch ohne Erhörung bleiben können): das geht aufs klarste hervor aus der lateinischen Vorlage (Ps. 6, 9f.: ... *quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei. Exaudivit Dominus deprecationem meam: Dominus orationem meam suscepit,* mit zweimaliger triumphierender Voranstellung des Verbums). Ebenso verhält es sich mit dem ebenda zitierten modernen *visions, quand visions il y a*: von den *visions* ist ja eben die Rede — das Wichtige ist, daß sie *da* sind (*il y a*) — (und das ist auch der Grund dafür, daß dieser «Archaismus» sich gehalten hat). — Aber gesetzt selbst, es ließe sich erweisen, daß die umgekehrt gelagerten Fälle (wie z. B. «ich habe *einen Fehler* gemacht») die Mehrzahl bilden: wer sagt denn, daß in der Sprache das Häufigere verallgemeinert wird und nicht vielmehr das, was dem Empfinden der Sprachgemeinschaft jeweils besser entspricht? — Ist nämlich das Objekt normalerweise das Wichtigere und ist es ein psychologisches «Gesetz», das Wichtigere an das Ende zu stellen, so sieht man nicht ein, warum dieses Gesetz gerade für das Romanische gelten soll und nicht schon für das Lateinische. Warum stellte das Lateinische nicht das Objekt, sondern das Verbum an das Ende? — Nun, zunächst weil es diese Stellung ererbt hatte. Delbrück (Altindische Wortfolge, Halle 1878, S. 13ff.) hat sie schon bei den Indern nachgewiesen und betrachtet sie als urindogermanisch. Sie beruht ursprünglich wohl auf der Anordnung nach der Konkretheit, über die oben gesprochen wurde. Aber warum ist sie gerade im Lateinischen bewahrt worden [außerdem auch im Litauischen, und auch im Slavischen erfreut sich die Endstellung (nach Berneker, Wortfolge in den slavischen Sprachen, Berlin 1900) noch vollen Lebens], während andere Sprachen sie aufgaben? — Vielleicht weil den Römern, einem aktiven Volke, der Begriff der Handlung als bedeutsam genug erschien, um in der bevorzugten Stellung am Schluß belassen zu werden — mochten nun die Fälle, in denen es diese Stellung wirk-

lich zu beanspruchen hat, in der Mehrzahl sein oder nicht. Aber das bedürfte einer historischen Untersuchung, und für die anderen Sprachen, die die Endstellung bewahrt haben, muß ich mich jeder Vermutung enthalten. Warum aber hat z. B. das Französische die Endstellung aufgegeben? — Nun, das läßt sich auch ohne jedes «psychologische Gesetz» verstehen, wenn man nur eine sprachgeschichtliche Neuerung des Französischen, das Obligatorischwerden des Subjektspronomens, und unser rhythmisches Prinzip zu Hilfe nimmt.[1] Es mußte nämlich *Deu aimet* zu *Deu aimet-il* werden, und dieses widersprach den Grundsätzen der rhythmischen Anordnung allzusehr. (Bei Lafontaine findet man freilich noch: *Une chose ai-je à dire* — aber dieser besondere Fall widerspricht ihr eben nicht.) Man versuchte es mit *Deu il aime* [und zwar schon seit dem 13. Jahrhundert, vgl. Paul Krüger, Bresl. Diss. 1876, S. 39; noch bei Lafontaine: puis en autant de parts *le cerf il dépeça* (Fables 1, 6)] — aber diese Stellung widersprach nun wiederum der Kontaktanordnung, wonach so eng verbundene Satzteile wie Verbum und Objekt nicht voneinander getrennt werden sollen (beginnt der Satz mit dem Objekt, so muß das Verbum unmittelbar folgen; das Subjekt soll nicht dazwischen treten). Ergo war nach der Verallgemeinerung des Subjektspronomens die Voranstellung des Objekts (die im übrigen der logisch-natürlichen Anordnung widerspricht) nicht mehr recht möglich, und diese Tatsache mußte zurückwirken auf Fälle mit substantivischem Subjekt [z. B. *Deu nen aimet Marsilies*; *Cinq douzaines en prindrent noz gens* (Rabelais

[1] Eine andere Neuerung des Romanischen, die unter Berücksichtigung des rhythmischen Prinzips in der gleichen Richtung wirken mußte, ist das zusammengesetzte Perfektum: in *rex castellum constructum habet* wurde zunächst das unbetonte *habet* in den Satz hineingenommen: *rex habet castellum constructum* (vgl. oben S. 92), da nun diese volkstümliche Zeitform schon in der alten Sprache überaus häufig war, so gab sie der *natürlichen* Anordnung (Subjekt — Prädikat — Objekt) auch bei anderen Verben als *habere* eine starke Stütze, und insbesondere mußte sie auf die fast gleichbedeutende Formel *rex castellum construxit* eine Einwirkung ausüben in dem Sinne, daß sie zur Umwandlung in *rex construxit castellum* mindestens beitrug. Ähnliches gilt vom Präsens *(rex castellum construit > rex construit castellum). Rex construit castellum* und besonders *rex construxit castellum* haben dann ihrerseits wieder beigetragen zu dem Übergang von *rex habet castellum constructum* zu *rex habet constructum castellum.* — Damit wäre der Übergang der modernen Sprachen zur Endstellung des Objekts nicht mit Hilfe allgemein-psychologischer Erwägungen erklärt, sondern aus einer Neubildung dieser modernen Sprachen. — Das Deutsche freilich hat den zweiten Schritt (*Der König hat das Schloß erbaut* > der K. hat erbaut das Schloß) nicht getan — oder doch nur mundartlich (vgl. das 'Mauscheln').

I, 32 bei Orlopp, Jenaer Diss. 1888, S. 14; nach Orlopp braucht Rabelais diese Stellung bei pronominalem Subjekt nur noch selten, Calvin braucht sie (nach Grosse, Archiv 61, 248) überhaupt nicht; die von Huguet, p. 400 zitierten Beispiele aus verschiedenen Autoren vor Rabelais haben sämtlich substantivisches Subjekt]. Es mußte also auch der Typus *Cinq douzaines en prindrent noz gens* immer unbeliebter werden; völlig (oder fast völlig) ausgeschaltet hat ihn freilich erst das 17. Jahrhundert, das die logische Anordnung zum Prinzip erhob.

Zur Stütze dieser Auffassung lassen sich verschiedene Tatsachen anführen, die sich der Erklärung E. Richters nicht recht fügen: 1. geht die Aufgabe der Voranstellung des Objekts und die Verallgemeinerung des Subjektspronomens ziemlich parallel: man hat berechnet, «daß in den ältesten Denkmälern in 63 % aller Beispiele das Objekt vorangeht, im Roland nur in 42 %, im Löwenritter in 38 %, bei Joinville in 11 %. Auch die Prosa des 16. Jahrhunderts weist trotz ihrer Latinismen kaum ein anderes Verhältnis auf» (M.-L. III, § 748). Hält man dagegen den Übergang zur Nachstellung des Objekts für einen Sieg der pädagogischen Wortstellung, so wäre es merkwürdig, daß schon das dramatisch bewegte Rolandslied in der Mehrzahl der Fälle nicht die impulsive, sondern die pädagogische Wortstellung aufweist, und daß die impulsive Wortstellung sich in den vorhergehenden (geistlichen!) Texten weit häufiger findet als im Rolandslied. 2. Unsere Erklärung läßt auch verstehen, warum sich die Voranstellung gerade bei infiniten Verbformen (Infinitiv, Partizip, Gerundium), die von der Verallgemeinerung des Subjektspronomens nicht berührt werden, so hartnäckig gehalten hat (noch heute: *sans mot dire*; *sans coup férir*; *sans bourse délier*; *il gèle à pierre fendre*; *c'est un bruit à tête fendre*; *pour tout voir*; *sans rien voir*; *j'ai tout vu*; *je n'ai rien vu*; *à son corps défendant*; auch bei Redensarten wie *Qui terre a, guerre a* kam eine Setzung des Subjektspronomens nicht in Frage). Die Theorie E. Richters dürfte hierfür keine Erklärung geben können. 3. In einer anderen romanischen Sprache, wie dem Italienischen, wo die Setzung des Subjektspronomens noch heute nicht erforderlich ist, ist auch die Voranstellung des Objekts heute noch wenigstens möglich (und mehr als die Möglichkeit ist auch nicht zu erwarten, da diese Voranstellung ja der natürlichen Wortfolge widerspricht). So schreibt z. B. noch d'Annunzio: *cose meravigliose hanno mirato i miei occhi* (Gioc. 38, 4; Richter S. 19). E. Richter will diese Fälle als «Latinismen» abtun — aber einmal wäre zu erklären, warum ein solcher

Latinismus in der einen romanischen Sprache noch heute möglich ist und in der anderen nicht, und sodann ist es gar kein Latinismus, da ja der Lateiner, wenn er schon mit dem Objekt begann, hernach die Folge Subjekt—Verb (und nicht, wie hier, Verb—Subjekt) gewählt hätte. Der wahre Grund ist vielmehr der, daß das Italienische nicht, wie das Französische, ein logizistisches und soziales Jahrhundert erlebt hat, welches die logische Anordnung so gut wie überall verlangte und die pädagogische mindestens überall da, wo sie sich mit der logischen vertrug.

Es gibt nämlich Fälle, wo die logische und die pädagogische Wortstellung auseinandergehen, und es ist interessant, wie sich das 17. Jahrhundert ihnen gegenüber verhalten hat. Wer z. B. auf die Frage: *Qui vous a donné cette montre?* mit *Cette montre m'a donné mon père* antwortete, gebrauchte eine Inversion nur vom Standpunkte der logischen Wortstellung — vom Standpunkt der pädagogischen dagegen ist die Wortfolge eine gerade (steigende). Indem nun diese Wortfolge zugunsten von *Mon père m'a donné cette montre* (oder *C'est mon père qui m'a donné cette montre*) verpönt wurde, gab man der logischen Wortfolge den Vorzug vor der pädagogischen. (Freilich ist mit *Je l'ai reçue de mon père*, *Elle m'a été donnée par mon père* immerhin die Möglichkeit gegeben, die logische mit der pädagogischen zu vereinen.) Oder: *Grande est l'émeute* (Laf., Fables 10,4) ist zwar eine echte Inversion, aber ein Fall wie: (*Nombreuses sont les proses médiocres* . . .) *Mais nombreux aussi furent, tout du long du XIXe siècle, les vrais artistes, et nombreuses les belles, les magnifiques, les délicieuses proses* (Lanson, L'art de la Prose, p. 223) ist vom Standpunkt der pädagogischen Stellung wiederum nur scheinbar invertiert (in Wahrheit gerade Folge). Da nun letztere Art im 17. Jahrhundert kaum vorzukommen scheint (man hätte dafür gesagt: *Mais les vrais artistes, les belles proses furent non moins nombreux*), so zeigt sich wieder, wie man dem logischen Interesse mehr folgte als dem pädagogischen. Und dasselbe tat man, als man die steigende Stellung *Respunt li reis,* die noch im 16. Jahrhundert vorkommt (Belege bei Philippsthal, Diss. Halle 1886, S. 9 und Koopmann, Gött. Diss. 1910, S. 11), aufgab und durch die fallende *Le roi répond* . . . ersetzte. Dagegen haben sich Fälle wie *Arrivent trois étrangers* (neben *trois étrangers arrivent* = fallend) erhalten; es wäre aber möglich, daß sie im 17. und 18. Jahrhundert seltener sind als im 19. Geblieben (und wieder häufiger geworden) sind endlich Inversionen wie: *Aux murailles pendaient des toiles* . . . (Maup. IV, 10f.) und *Alors s'éleva un immense cri* (Flaubert, Sal. 405),

weil sie eben Inversionen nur vom Standpunkt der Logik darstellen, nicht aber vom pädagogischen Standpunkt.

Dagegen hat man in Stellungen wie *Dans la rue, il rencontra son ami* (gegenüber afrz. *rencontra-il*) dem Logischen über das Natürliche (Kontaktstellung) zum Siege verholfen, und ein Übermaß von Logizismus zeigt sich damals auch in Stellungen wie: *en vain je le convoie* (Cid IV, 3); *Peut-être un peu de temps le rendroit moins rebelle* (ib. II, 6); *Peut-être votre époux voit encore le jour* (Phèdre II, 4); *À peine son sang coule et fait rougir la terre* (Iph. IV, 6); *À peine il achevoit ces mots, que . . .* (Laf., F. 2, 39) usw. Bis zum 16. Jahrhundert war typisch *Peut-être dort ton ami*; im 16.[1] und 17.: *Peut-être ton ami dort*; und seitdem: *Peut-être ton ami dort-il*, wobei letzteres zu verstehen ist als eine Art Kompromiß: man wollte invertieren (wie es bisher üblich gewesen war und wie es der natürlichen Anordnung entspricht), und man wollte auch wieder nicht invertieren, weil man die Inversion nunmehr vom logischen Standpunkt aus für bedenklich hielt; also entschied man sich schließlich für eine Konstruktion, die (bei substantivischem Subjekt) zugleich invertiert und doch wieder nicht invertiert (*Peut-être ton ami dort-il*), die aber den rhythmischen Forderungen weit schlechter entspricht als das alte *Peut-être dort ton ami.* Sie widerspricht aber auch den «pädagogischen» Forderungen: denn danach müßte erlaubt sein, bald «Peut-être ton ami *vient*» zu stellen und bald «Peut-être vient *ton ami*» (je nachdem das *Kommen* das Wichtigere ist oder daß gerade der *Freund* kommt).

Allgemein zeigt die Geschichte der französischen Wortstellung viel eher einen Übergang von der rhythmischen zur logischen Anordnung als einen Übergang von der impulsiven zur pädagogischen. Es ist ja auch viel leichter einzusehen, daß man von einer Stellung, die (zwar auch dem Anfang, aber) bereits auch dem Ende einen betonten Begriff zuwies, zu der heutigen steigenden Anordnung gekommen ist, als daß man eine radikale Umkehrung von fallender zu steigender Anordnung vorgenommen hätte. Der Übergang zur ausschließlich steigenden Anordnung braucht aber nicht aus der Bevorzugung der pädagogischen Stellung verstanden zu werden, sondern kann ebensogut aus der Bevorzugung der logischen Wortfolge (vor der musikalischen) begriffen werden. Wenn nämlich (darin stimme ich mit E. Richter überein) das Subjekt — das ja auch fehlen kann — im allgemeinen nur einen schwachen Ton hat, einen schwächeren

[1] Vgl. Orlopp S. 12, Wespy S. 168, Schönfelder S. 19.

jedenfalls als das Verbum, das die Handlung (meist ein Neues) mitteilt, so war zunächst in allen nur aus Subjekt und Verbum bestehenden Sätzen (z. B. *Il s'en va*) die logische Anordnung zugleich eine steigende. Und wenn sich (aus den oben dargelegten Gründen) die Möglichkeit herausbildete, im Gegensatz zum Lateinischen das Objekt, falls es stärker betont war als das Verbum, ihm nachzustellen, so ergab sich auch für diese dreigliedrigen Sätze die Möglichkeit einer steigenden Anordnung, die unter dem Einfluß jener zweigliedrigen Sätze zur Wirklichkeit werden mußte. (Und wo das Objekt schwächer betont war als das Verbum, wie z. B. in *li Sire la meie oreison receut*, da war die Anordnung ohnehin steigend.)

Daß das ältere Altfranzösisch eine Tonstelle am Satzanfang liebte, zeigt ja die von Tobler entdeckte Regel, wonach tonlose Pronomina den Satz nicht eröffnen durften (*met-sei en piez* statt *se met en piez*) —, daß aber diese Anordnung bald zugunsten einer durchweg steigenden verlassen wurde, wird eben dadurch bewiesen, daß diese Regel sehr früh aufgegeben wurde.[1] Wir haben also schon sehr früh mit einem Nebeneinander von fallenden und steigenden Stellungen zu rechnen: Rol. 178: *Guenes* i vint, ki la traïsun fist, dagegen Rol. 386: Vint-i *sis niés* (ebenso Vers 794—798); oder 2301: *cruist* li aciers, ne *fraint* ne ne s'*esgruignet* (rhythmisch; ähnlich 2313); dagegen 2340: l'espee *cruist*, ne *fruisset* ne ne *brise*.

Wenn man diesen Sachverhalt verkannt hat, so dürfte das an der schematischen Auffassung der Inversion liegen [Koopmann in seiner Dissertation über die Inversion des Subjekts (Gött. 1910, S. 12) stellt wirkliche Inversionen wie *ploret* li pueples . . . auf eine Stufe mit scheinbaren wie vindrent *parent e lor ami*] und an der Aufstellung schematischer Regeln wie der, daß das Verbum nur einen mittleren Ton habe [E. Richter S. 75 führt zum Erweis dieser Behauptung eine ganze Reihe von Beispielen an, die z. T. gerade das Gegenteil beweisen, z. B. *Deplut* mult ceste parole à Samuel]. Man muß eben jedesmal fragen, für welche Art Wortstellung die grammatische Inversion eine wirkliche Inversion ist. Gibt es doch eine Reihe von Inversionen, die weder für die pädagogische noch für die logische Anordnung Inversionen sind: z. B. ist die Inversion des Subjekts nach einleitendem Objekt oder Adverbiale in dieser Hinsicht so wenig eine Inversion als im Deutschen «Dort traf ich *Herrn Müller*» eine ist; und die zugleich logische wie pädagogische Anordnung war im

[1] Schon Auc. 24, 33 (*me conissiés-vos?*); vgl. die Anmerkung dazu.

Französischen schon durchgeführt, als diese «Inversion» noch üblich war — erst das 17., extrem-logizistische Jahrhundert hat auch die grammatische Inversion zu beseitigen versucht (was ihm aber z. B. bei «Arrivent *trois étrangers*» nicht gelungen ist), während andrerseits eine wirkliche Inversion wie «*ploret* li pueples» nicht mehr beseitigt zu werden brauchte, sondern schon viel früher, schon durch die Verallgemeinerung der natürlichen Anordnung geschwunden war).

Man wird also dem Gegensatzpaar impulsiv-pädagogisch für die Beurteilungen der Wandlungen in der Wortstellung künftig eine geringere Bedeutung beilegen müssen als dem Gegensatzpaar rhythmisch-logisch. Denn selbst Stellungen wie «*Vis* attendeie qued à mei *repaidrasses*!» (Alex. 389); «[Ne place Deu . . .] *Apres Rollant* que jo *vive remaigne*» (Rol. 3721); «*En paradis* qu'ai-je à *faire*? (Auc. 6, 25) sind nicht als impulsiv, sondern als rhythmisch zu beurteilen (die impulsive Stellung wäre etwa: *Vis repaidrier* à mei devreies-tu; *Vive remandrai*-jo après Rolland?; *Faire* qu'ai-je en paradis?).

7. Die impressionistische Wortstellung.

Über zwei andere Möglichkeiten der Wortstellung, die nur in bestimmten Epochen von größerer Bedeutung sind, kann ich mich kürzer fassen, zumal ich für die impressionistische schon im Archiv 139, S. 245 Beispiele gegeben habe: «Maupassant (IX, 266) erzählt von jemand, der geduldig beim Angeln gesessen hatte: et il aperçut, décrivant dans le ciel une courbe de météore, et accroché à l'un de ses hameçons, *un magnifique chapeau* . . . Maßgebend für die Anordnung der Vorstellungen war hier offenbar die Reihenfolge, in der sie kamen: der Angler bemerkt zunächst nur, daß ein unbestimmtes Etwas einen Bogen beschreibt und an seiner Angel hängt — und erst hinterdrein erkennt er zu seiner Überraschung, daß es *ein Hut* ist (nebenbei wird durch die Verlegung des *chapeau* in die Tonstelle das Verblüffende seiner Entdeckung noch besonders hervorgehoben: durch die dazwischen gestellten Bestimmungen wird der Leser gleichsam in Spannung gehalten, und der Satz endet mit einem Knalleffekt)». Auch für nachgestelltes Subjekt war ib. (S. 246) bereits ein (deutsches) Beispiel gegeben (aus Th. Mann); ich füge ein ähnlich gebautes aus R. Dehmel hinzu (Verwandlungen der Venus, Werke in drei Bänden, I, 267): «da — — legt sich sanft um meine Hand und rührt mich bis ins weheste Mark wie junge Liebe so still und stark und warm, um meinen Hals gebogen, ein Arm».

Betrachtet man nun ein Beispiel wie Maup. XXVI, 40: *Dans sa sombre coiffure* (. . .) *luisait le diadème* (. . .), so erkennt man, daß weder die Nachstellung des Subjekts aus seiner besonderen Betontheit zu erklären ist (denn *le diadème* ist gar nicht besonders betont; es ist, wie der bestimmte Artikel zeigt, nichts Neues, sondern etwas schon Erwähntes), noch auch die Voranstellung des Verbums aus seiner besonderen Betontheit (denn was sollte das Diadem anders tun als leuchten); man darf hier weder von steigender noch von fallender Stellung reden, die beiden Begriffe sind etwa gleich schwer, und ihre Anordnung ist vielmehr die impressionistische: der Zuschauer sieht zuerst nur ein Leuchten und erkennt erst dann, daß es von einem Diadem herrührt. Es treten eben, wie Vossler in dem oben unter Nummer 5 mitgeteilten Zitat sagt (jedoch mit Bezug auf die impulsive Anordnung), «die Eigenschaften und Gefühlswerte einer Sache rascher und lebendiger in das Bewußtsein als diese selbst».

Impressionismus aber hat es natürlich schon vor den Impressionisten gegeben, und ich möchte in unsere Kategorie schon einen Vers rechnen wie Rol. 1031: *Luisent cil elme qui ad or sunt gemmét* (welche «absolute» Inversion heute freilich nicht mehr möglich wäre). Der Dichter sagt mit dieser Stellung dasselbe wie C. F. Meyer mit der nominalen Fügung *Geleucht von Helmen!* (*Waldnacht. Urmächtige Eichen . . . Geleucht von Helmen! Eine Kriegerschar!* im Gedicht 'Das Heiligtum'; Gedichte von C. F. Meyer, Leipzig 1883, S. 219), wovon W. Hoch (Zwei Beiträge zur Lehre vom Satz, S.-A. Karlsruhe 1914, S. 9) mit Recht bemerkt, die Form *Geleucht von Helmen* gebe lediglich den Eindruck wieder, den die Sinne empfangen — in *Helme leuchten* dagegen sei der Eindruck durch das Medium des Verstandes gegangen. *Luisent cil elme* ist freilich etwas mehr durch das Medium des Verstandes gegangen als *Geleucht von Helmen* — aber doch nicht in dem Grade wie *Cil elme luisent* (logische Wortstellung).

* * *

Nicht mehr als Typen sollten hier aufgestellt werden: und es ist das Wesen von Typen, daß sie selten «rein» erscheinen, daß sich im konkreten Individuum zumeist Züge vereinigt finden, die verschiedenen Typen angehören. Aber nur so, scheint mir, läßt sich der Wandel der Wortstellung, den die Geschichte der Sprache zeigt, verstehen: anfangs zeigt sich weniger eine logische oder pädagogische, als vielmehr eine rhythmische, impulsive oder auch impressionistische An-

ordnung, bis dann die Forderungen der Logik und der Einstellung auf den Hörer durchdringen, alle anderen Forderungen (z. B. die Rücksichtnahme auf den Rhythmus) nicht mehr aufkommen lassen, sogar die natürliche Gliederung des Satzes (Kontaktstellung) zerreißen und solchermaßen die alten «Freiheiten» der Wortstellung vernichten. Neuerdings aber (seit der Romantik) empört man sich gegen diesen Zwang der Logik und versucht — soweit das noch möglich ist — wieder nach der natürlichen Anordnung oder impulsiv oder impressionistisch oder rhythmisch zu gliedern. — Das sind jedoch, wie gesagt, nur Andeutungen; es ist nur ein Rahmen, der erst noch der Ausfüllung bedürfte. Aber vielleicht ist es der Anfang zu einer wirklichen Erklärung.

GERTRAUD LERCH.

DIE UNEIGENTLICH DIREKTE REDE.

Nachdem die Zeitverhältnisse es nicht mehr gestatten, meine Arbeit über dieses Thema im vollen Umfang gedruckt erscheinen zu lassen, möchte ich von dieser Untersuchung, die Sie, hochverehrter Herr Professor, angeregt und als Dissertation angenommen haben, Ihnen und Ihren Freunden wenigstens einen kurzen Auszug als Festgabe vorlegen.

Zunächst sei der Titel erklärt. Zur Wiedergabe der Worte (oder Gedanken) seiner Personen stehen dem Autor folgende vier Ausdrucksformen zur Verfügung: 1. z. B. *Il protesta et s'écria*: *«Mon père te hait!»* (= direkt); 2. *Il protesta et s'écria que son père la haïssait* (= indirekt); 3. *Il protesta: son père, s'écria-t-il, la haïssait!* (= uneigentlich indirekt); endlich 4. *Il protesta: Son père la haïssait!* (= uneigentlich direkt).

Auf diese letzte Ausdrucksform, die hier behandelt werden soll, haben erst in neuester Zeit einige Sprachforscher ihr Augenmerk gerichtet; zuletzt E. Lorck, Die «Erlebte Rede», eine sprachliche Untersuchung, Heidelberg 1921.[1] Im Gegensatz zu Lorck und den vorhergehenden Arbeiten, die man bei Lorck größtenteils aufgeführt und kritisch gewürdigt findet[2], ist meine Untersuchung historisch angelegt.

[1] Wir hätten diese schöne Arbeit Lorcks, die Vossler gewidmet ist, gern aufgenommen, wenn sie nicht zu lang wäre. So möge man sie als eine notwendige Ergänzung zu dieser Festschrift betrachten. (Anmerkung der Herausgeber.)

[2] Tobler, V. B, II² 7 ff.; Lit.-Blatt 1898, Sp. 189; ZrPh. XXIV 130; — Kalepky, ib. XXIII 491 ff.; ib. XXIV 461 und 509 ff.; GRM 1913, 608 ff.; — Strohmeyer, Der Stil der frz. Sprache, Berlin 1910; — Bally, GRM 1912, 549 ff. und

Welches ist das Wesen unserer Darstellungsweise, zum Unterschiede von der direkten und indirekten Rede? — Bei der direkten wie bei der indirekten Rede schickt der Autor ein Verbum des Sagens, Denkens usw. voraus (*Il dit: «Mon père te hait!»* oder: *Il dit que son père la haïssait*) und schiebt dadurch die Verantwortung für das Gesagte seinen Personen zu, durch eben dieses Verbum des Sagens von ihnen abrückend. Bei der uneigentlich direkten Rede dagegen unterdrückt er dieses Verbum des Sagens und stellt dadurch die Äußerungen seiner Personen so hin, als ob er sie ernst nähme, als ob es sich um Tatsachen handle und nicht um bloß Gesprochenes oder Gedachtes (*Il protesta: Son père la haïssait!*). Das ist nur möglich auf Grund einer Einfühlung des Dichters in die Geschöpfe seiner Phantasie, einer Identifizierung mit ihnen (worüber Eugen Lerch a. a. O. Näheres ausgeführt hat).

Deshalb kann man unsere Ausdrucksform, obwohl sie sich in ihrer vom modernen Roman her gewohnten Gestalt nicht weiter zurück verfolgen läßt als bis zu Lafontaine, gleichwohl schon im Altfranzösischen belegen. Denn schon hier findet sich nicht selten jene Unterdrückung des einleitenden Verbums des Sagens oder Denkens, die auf der Einfühlung des Dichters in seine Geschöpfe beruht. So bemerkt Vossler («Frankreichs Kultur . . .» S. 74) zu einem Beispiel aus der Karlsreise (v. 233): «L'emperere de France i out tant demoret; De sa moillier li membret . . .: Ore *irat* le rei querre qu'ele li out loët; Ja n'en *prendra* mais fin, tres k'il l'avrat trovet»: «Dieses Futurum (er nennt es «futurum advocaticum», und in dieser Form erscheint die Anteilnahme des Dichters für seinen Helden im Altfranzösischen massenhaft) ist nicht aus dem Sinn des Erzählers, sondern aus dem *des Helden* herausgeboren.» So sehr wird der Dichter in den Strudel der Gefühls- und Willensäußerungen seiner Geschöpfe mit hineingerissen, daß er den Ausgang der Geschichte, den er doch schon kennt, wieder vergißt (vgl. das ungemein häufige, skeptische *s'il puet*) und daß selbst *vouloir* die Futurform annimmt in Fällen wie Moniage Guillaume 811: Guillaumes . . . son braier ne volt mie laissier, Ains le *vaura*, *s'il puet*, vendre mout cier. — Durch die Unterdrückung des Verbums dicendi entsteht zuweilen eine Zweideutigkeit, die erst durch den Zusammenhang klargestellt werden kann. So sagt (Roland 28) Blancandrins zu Marsilius: Mandez

597 ff.; ib. 1914, 405 ff. und 456 ff.; — Lerch, ib. 1914, 470 ff.; — zum Deutschen: Elis Herdin, Studien über Bericht und indirekte Rede im mod. Deutsch, Diss. Uppsala 1905; F. Menniken, Z. d. Allg. D. Sprachv. 1919, Sp. 197 ff.

Carlun . . . Fedeilz servises . . .: Vos li durrez . . . D'or et d'argent III c. muls cargez . . . Ben en purrat luer ses soldeiers . . . Vos le sivrez a la feste seint Michel, Si recevrez la lei de chrestiens, Serez ses hom par honur et par ben . . . Sagt Blancandrins zu Marsilius, daß er das alles tun soll, oder daß er es nur Karl dem Großen sagen lassen soll? Haben wir es hier mit einer Reihe futurischer Imperative in direkter Rede zu tun? Aber Blancandrins meint seine Rede nicht ernst, Gautier fügt in seiner neufranzösischen Übersetzung ein *direz-vous* ein — wir haben die Stelle als uneigentlich direkte Rede aufzufassen.

Allein man darf sich nicht über die Verschiedenheit zwischen dem altfranzösischen und neufranzösischen Gebrauch der uneigentlich direkten Rede hinwegtäuschen lassen. Als bewußter Kunstgriff — so wie wir es etwa bei Flaubert beobachten — ist sie von einem altfranzösischen Sprachkünstler noch nicht gebraucht worden. Denn dazu gehört zweierlei, das in altfranzösischer Zeit noch nicht vorhanden war: ein deutliches Persönlichkeitsgefühl des Dichters und ein grammatisch und logisch fester und geklärter Satzbau. Im Altfranzösischen aber sind psychologische und grammatische Konstruktionen noch nicht so scharf unterscheidbar wie heute; Unterordnung und Beiordnung gehen noch vielfach durcheinander, und die Interpunktion als Kennzeichen der Satzgliederung ist noch kaum vorhanden (weshalb auch die Grenze zwischen direkter und indirekter Rede keine scharfe ist). Und der altfranzösische Erzähler, der noch durch keine wissenschaftliche Schule gegangen ist und die Gestalten seiner Phantasie von seinem eigenen Ich noch gar nicht loslösen kann, ergreift Partei für sie oder gegen sie und beteiligt sich seelisch an ihren Handlungen, Worten und Leidenschaften — auch dort, wo er es eigentlich gar nicht möchte. Er erscheint als Fürsprecher und Verteidiger; er zieht die Seele seiner Gestalt in den Bereich seines eigenen Fühlens herein und füllt ihr inneres Leben mit dem Reichtum seines eigenen; denn noch ist er ganz Bewegung und nicht fähig, das objektivierte Ich in anderen zu betrachten. Er hat noch gar nicht gelernt, die Rede eines anderen in ihrem äußeren Wortlaut wiederzugeben und sich aller eigenen Teilnahme und Unterstellung dabei zu enthalten. Er kann noch nicht so aus sich selbst herauskommen, um sich in eine anders geartete Seele wirklich einfühlen zu können. (Man denke nur daran, daß im Rolandslied auch die Sarazenen vom «süßen Frankreich» sprechen, oder daß sich die Heiden in den alten Epen untereinander «Heiden» und «Ungläubige» nennen.) Seine starke

Empfindung ist Mitempfindung, noch nicht Nachempfindung; das altfranzösiche Temperament ist noch weit entfernt von beschaulicher Beobachtung und objektivem Urteil. Der Erzähler schwebt durchaus noch nicht wie ein Gott über seinen Gestalten, sein Aufgehen in ihnen entspringt im Altfranzösischen nicht freier Wahl, sondern einem Nicht-Anders-Können, und ebenso die Anwendung unserer Ausdrucksform nicht freier Wahl zwischen den verschiedenen Möglichkeiten, sondern einem Mangel an logischer und sprachlicher Zucht. Von einer Anwendung unserer Ausdrucksform mit künstlerischer Absicht und zu künstlerischer Wirkung kann noch nicht die Rede sein. Höchstens als charakteristisches Ausdrucksmittel von psychologischem Werte, kaum aber als Stilmittel von ästhetischer Bedeutung wird man sie im Altfranzösischen betrachten dürfen. Wohl wirkt sie stimmungsvoll und suggestiv auch in altfranzösischen Gedichten und Erzählungen — aber diese Wirkung beruht auf ihrer sprachpsychologischen Natur, nicht auf einer künstlerischen, mit technischer Sparsamkeit bewerkstelligten Ausnützung dieser ihrer Natur. Eben weil im Altfranzösischen diese Redeform so reichlich vorhanden ist und so üppig gedeiht, kam es den Künstlern noch kaum in den Sinn, sie systematisch auszubeuten und bewußt zu «pflegen». Der altfranzösische Dichter braucht sie massenhaft und ohne Wahl. Alle seine Ausdrucksformen sind durchspült und getragen von persönlicher Stimmung, wodurch sie, je nach Gelegenheit, bald undurchsichtig und verwirrt, bald ergreifend und von dichterischer Schönheit werden. Alle nur denkbaren Arten von seelischer Wirkung lassen sich daher am altfranzösischen Gebrauch der uneigentlich direkten Rede beobachten, und nirgends ist bessere Gelegenheit für eine sprachpsychologische Zergliederung dieser Ausdrucksform als hier, wo das stilistische Raffinement die natürlichen Verhältnisse der Sprache noch nicht gefälscht hat.

Daraufhin betrachte man die folgenden Beispiele für uneigentlich direkte Rede in unabhängigen Sätzen, die zum übergeordneten Satz in verschiedenem logischen Verhältnis stehen: Il l'aiment tant, ne li *faldrunt* nient (Rol. 397; vgl. Dubislav, Satzbeiordnung für Satzunterordnung, S. 11); Octav. 2852 (die Tochter des Sultans kann vor Liebeskummer nicht schlafen): Ses puceles a fait lever Et molt les commence a blasmer De son lit qui *estoit* trop durs. — Wird hier ein bloß *eingebildeter* Grund wie eine Tatsache dargestellt, so bei Wace (Brut 3592) selbst ein *erlogener*: Si lor fist à tost commander Que soavet à lui venissent . . . Cascuns . . . seus à lui parlast, Car

li chies forment li *doloit*, Et la noise mal li *faisoit*. (Cil firent son commandement . . . Et tos quidoient que *voir* fist Que li rois si grant mal eust.) — Wo es sich aber gar um so abstrakte Gebilde wie Bedingungssätze oder hypothetische Komparativsätze handelt, gelingt es dem altfranzösischen Dichter fast nie, den eigenen Standpunkt von dem seines Helden loszulösen: Marie de France, Chievref. v. 54: De sun cultel escrit sun nun. Se la reïne *s'aparceit*, . . . de sun ami bien *conuistra* le bastun . . .; Eulalia 16: Ell' ent adunet lo suon element: Melz *sostendreiet* les empedemenz Qu'ele perdesse sa virginitet. Der feste Entschluß der Heiligen klingt zusammen mit dem Eintreten des Dichters für sie.

Dem lebhaften Mitgefühl stellt sich als Tatsache dar, was nur eine Ausgeburt der Einbildung ist: der rachsüchtige Ysoré (Moniage Guillaume 4645) verheert ganz Frankreich, verbrennt den König Ludwig, schändet die Königin und die Kirche Saint Denis, wird in Paris gekrönt — aber all das nur in seiner Einbildung. Ein Wunsch, eine Bitte klingt inständiger an unser Ohr, wenn der Dichter nicht objektivierend ein Verbum regens zwischen sich und sein Geschöpf stellt: (Karlsreise 785) (Charlemaignes) Oït le rei Hugon sus en la tor deplaindre: Son tresor li donrat, sil conduirat en France, Et devendrat sis hoem, de lui tendrat son regne. — Die Angst sieht Dinge vor sich gehen, die in Wirklichkeit gar nicht geschehen: (Chardry, Jos. 54) Li rei . . . De grant angusse tut tressua . . . Ore perdra sun duz fiz cher. — Die Furcht sieht Gespenster: (Beuvon d'H. 76) Kant cil oirent le deble (es ist gar nicht der Teufel) si hautement escrier, pur verité quident ke se seit Lucifer. So dringt das subjektive Element sogar in den Bericht hinein, mehr durch die Unmittelbarkeit des Mitempfindens als durch einen absichtlichen stilistischen Kniff (ein solcher liegt vor in Meraugis 134 ff.). Gewiß schon mit künstlerischem Bewußtsein wird die irrtümliche Meinung im Tatsachenstil gegeben in dem hübschen Fablel (Montaiglon II, p. 264, v. 4 ff.) über die Nachteile der verschiedenen Stände: dem Helden erscheinen hier verlockend die Annehmlichkeiten im Stande der Geistlichkeit, der Kaufleute, der Ritter, der Advokaten, der Eheleute — aber jedesmal muß er eine bittere Enttäuschung erfahren.

Wie man sieht, ist die affektische Kraft der Tatsachenkonstruktion je nach der seelischen Gelegenheit eine verschiedene. Die Form an sich ist natürlich nicht ausschlaggebend und darf nicht aus dem Zusammenhang herausgenommen werden. Noch heute wird ja die französische *indirekte* Rede im *Imperfekt* dargestellt, das an sich

*Tatsächlichkeits*form ist, und bei längerer Fortsetzung indirekter Rede, beim Verblassen persönlicher Gefühlstöne wird die indirekte Meinung als selbstverständlich in die absolute Tatsachenform hineingedacht. Das Altfranzösische aber vernachlässigt überhaupt die sachliche Klarheit, wenn nur Klarheit der innerlichen Anschauung besteht; diese liegt im Gefühl und ist bei der Wiedergabe der Rede durch die jeweilige Stärke des Mitempfindens von seiten des Dichters nicht zweifelhaft. Und so muß, da eine äußerliche formale Scheidung zwischen indirekter und uneigentlich direkter Rede an der grammatischen Lockerheit und intellektuellen Unbestimmtheit der Sprache scheitert, jeder einzelne Fall mit dem Gefühl daraufhin ausgehorcht werden, welche Art des inneren Verhältnisses zwischen dem Dichter und seiner Person zugrunde liegt. Dabei rückt im Licht der geschichtlichen Betrachtung manche für sich genommen als affektisches Stilmittel anmutende Wendung in das Gebiet der regulären Syntax jener Zeit. Daß gerade affektische Wendungen der *Rededarstellung* mit Vorliebe in den Bereich des Formelhaften hineingezogen worden sind, nimmt ihnen zwar ihre stilistische Bedeutung im Einzelfalle, zeigt aber, wie eingewurzelt und volkstümlich das subjektive Element schon im frühesten Sprachgebrauch war. —

Im Mittelfranzösischen verblaßt die affektische Buntheit der Sprache. Das dynamische Erfassen der Rede als Handlung kommt in zuständlicher Betrachtung zur Ruhe. Ein Sichversenken in fremde Seelen kennt das spätere Mittelalter nicht mehr in dem Grade wie die Frühzeit, und wie man schon aus der beständigen Abnahme des «praesens historicum» bei den großen Geschichtsschreibern sieht, macht sich der Standpunkt des Erzählers gegenüber dem Standpunkt seiner Personen mehr und mehr geltend. Das gefühlsmäßige Element ist dem verstandesmäßigen fast ganz gewichen, und aus der ins Unpersönliche abgeblaßten Redewiedergabe hört man mehr den Erzähler als den tatsächlich Redenden heraus.

Denn mit dem Wandel der gesellschaftlichen Abhängigkeitsverhältnisse, mit der Auflösung des Feudalsystems hat sich auch ein Umschwung in der Auffassung seelischer Beziehungen vollzogen. Eine nicht mehr ideale, sondern praktische Tatsächlichkeitsanschauung wird von außen her an die Erscheinungen herangetragen, und das Gefühlsmäßige wird nun, in jener Zeit der Allegorien und Personifikationen, zum Zweck klarerer Veranschaulichung konkretisiert. Die praktischen Interessen der Zeit setzen innerliche Werte als sinnenfällige Dinge in die Außenwelt. Daher denn die hier und da begegnenden Beispiele für uneigentlich direkte Rede, die sich von

den altfranzösischen im wesentlichen nicht unterscheiden, nicht als charakteristisch zu bewerten sind. —

Nach der Unpersönlichkeit des Mittelfranzösischen treibt die *Renaissance* die Wertungskurve des Individuums gewaltig in die Höhe. Damit beginnt die zur *indirekten* Konstruktion eingeebnete und veräußerlichte Redewiedergabe sich wieder nach einer intuitiven Auffassung hinzuneigen. Das Herausfühlen der innerlichen Abhängigkeitsverhältnisse der Rede durch den Berichtenden tritt in sprachlichen Erscheinungsformen wieder in die syntaktische Struktur heraus. Der Erzähler sucht nun seiner Person wieder näherzukommen und unmittelbare Fühlung mit ihr zu gewinnen. Nun sieht sich die mit räumlicher Zeitvorstellung operierende Sprache vor der Schwierigkeit, den raumlosen Charakter der Intensität seelischer Vorgänge durativ darzustellen. Henri Bergson (Essai sur les données immédiates de la conscience, Thèse, Paris 1889) hat in unserer Zeit dieses Problem philosophisch vertieft, und Vossler (Frankreichs Kultur, S. 314) hat die sprachphilosophischen Schlüsse daraus gezogen. Bei dem neu auftauchenden Interesse an der Schilderung innerer Kämpfe und Gefühlsregungen empfindet selbst die durch strenge Regeln noch ungehinderte Sprache des 16. Jahrhunderts schon dunkel ihre Ohnmacht gegenüber der Veranschaulichung seelischer Werte. Zahlreiche affektisch sehr bewegte Schilderungen beweisen, wie der Blick für Gefühlswerte bereits geschärft ist, noch ehe der Ausdruck die spezifische Form der direkten Redewiedergabe findet. —

Das *17. Jahrhundert* aber sieht in der launenhaften, d. h. psychologisch bedingten Zeit- und Modusfolge der Renaissance etwas Irrationales und legt nun endgültig, vor allem durch Oudin (1632), die Gesetze der indirekten Rede nach Tempus und Modus fest. Ein harmonischer Ausgleich zwischen objektivem und subjektivem Denken, zwischen sachlicher Analyse und persönlicher Stimmungsäußerung wird in der Folge der Zeiten und Modi angestrebt und in der Sprache der Klassiker — wenn auch manchmal nicht ohne den Zwang der Akademie — verwirklicht. Wenn ein affekthaltiges Verbum auch jetzt noch gegen die Theorie der symmetrischen Consecutio temporum — der Sinn für Übereinstimmung der Modalität ist schon viel tiefer eingewurzelt — verstößt, so liegt nun in diesem Sprung eine *ins Bewußtsein tretende und in künstlerischer Absicht der Grammatik zum Trotz aufrecht erhaltene Abweichung.*[1] Das ist es, was diese Fälle im

[1] Beispiele bei Brunot III² 587—9 und in den Ausgaben der Grands Écrivains: Racine, Bd. VIII, S. XCIII ff.; Corneille, Bd. XI, S. LI ff.



17. Jahrhundert von den scheinbar ähnlichen im Altfranzösischen unterscheidet. Bewußt, als *Stilmittel* konnte die uneigentlich direkte Rede erst gebraucht werden, nachdem durch die Festlegung der Consecutio temporum ein Hintergrund geschaffen worden war, von dem sie sich abhebt. Nun erscheint sie, bei Lafontaine, in ihrer spezifischen Form (Imperfekt!). Und man sieht es ihr an, daß diese Form gerade im 17. Jahrhundert entstanden ist: zeigt sie doch jenen harmonischen Ausgleich zwischen objektivem und subjektivem Denken, wie er sich damals herausgebildet hat. Denn während der Verzicht auf das Aussageverbum die Identifikation des Erzählers mit seiner Person anzeigt, beweist andrerseits eben der Gebrauch des Imperfektums (im Gegensatz zum Präsens der *direkten* Rede), wie auch die der indirekten Rede entsprechende Wahl der Personalpronomina, daß der Berichtende seinen eigenen Standpunkt durchaus wahrt, daß er sich keineswegs in dem Fühlen und Denken seines Helden restlos auflöst. An sich könnte man ja doch in einem Beispiel wie Lafontaine (Fables XI 8): Un octogénaire plantoit. «Passe encor de bâtir; mais planter à cet âge!» Disoient trois jouvenceaux, enfants du voisinage; *Assurément* il *radotoit* . . . statt des Imperfektums sehr wohl das Präsens (*radote*) erwarten. Der Dichter gebraucht denn auch gelegentlich das Präsens: «Quel plaisir *a*-t-il eu depuis qu'il est au monde? En *est*-il un plus pauvre en la machine ronde?» (Fables I 16) — aber nur, wenn er vorher das Präsens historicum gebraucht hat (Il *met* bas son fagot, il *songe* à son malheur), d. h. da, wo er es ohne Verstoß gegen die Zeitenfolge tun kann. Sonach ist die spezifische Form der uneigentlich direkten Rede halb gefühlsmäßig und halb intellektualistisch, und in dieser Hinsicht stellt sie in der Tat eine «Mischung zwischen direkter und indirekter Rede» dar.[1]

Lafontaines schmiegsames Temperament und vielseitige Einfühlungsfähigkeit bringen in die Erzählungskunst einen neuen Zug.

[1] Lorck vermag auf Grund seiner ahistorischen (rein-psychologischen) Methode nicht recht zu erklären, warum die uneig. direkte Rede fast immer im Imperfektum steht (und fast nie im Präsens). Er leitet unser Stilmittel folgendermaßen ab: was Faust in seinem Monolog («Habe nun, ach! . . .») in der *ersten* Person aussage, *erlebe* der Zuhörer in der *dritten* («Faust hat nun, ach! Philosophie, Juristerei . . . studiert . . .»); wolle der Zuschauer sich hernach die Szene vor die Seele zurückrufen, so könne er das Selbstgespräch noch einmal als *Gegenwarts*offenbarung erleben («Faust hat nun, ach . . .»), oder aber auch «sich bewußt sein, daß es sich um *vergangene* Eindrücke handelt» («Faust *hatte* nun, ach! . . . da *stand* er nun . . .») — Aber vom rein psychologischen Standpunkt aus betrachtet, müßte das Letztere doch eher die Ausnahme und das Präsens das Normale sein.

Nun erst wird die moderne Form der uneigentlich direkten Rede mit vollem künstlerischen Bewußtsein geschaffen und ausgebildet. Und gerade der große Fabeldichter mußte diese seiner intuitiven Auffassung so voll entsprechende Form finden, in der der Dualismus zwischen gedanklich abstrahierender Analyse und unmittelbarem Gefühlseindruck so glücklich überwunden und zu harmonischem Einklang gebracht ist. Lafontaine treibt in der stilistischen Gestaltung seiner Redewiedergabe ein künstlerisches Spiel mit den sprachlichen Ausdrucksergebnissen cartesianischer Denkweise.[1] Die *indirekte* Rede ist in der Überspannung, die sie besonders in der Zeit des heroisch-galanten Romans erfahren hatte, in ihrer dem Umfang dieser Gebilde entsprechenden Länge, die den Gefühlsgehalt zurückdrängen und ins Verstandesmäßige umwerten mußte, dem Künstler oft geradezu unmöglich geworden; auch in kürzerer Form hat sie in vielen Fällen für den Darsteller lebendigen Empfindens etwas zu Abgeschwächtes, begrifflich Konstruiertes, eine gewisse Unfähigkeit zu stilistisch farbiger Differenzierung; sie entspricht zu wenig dem unter der erstarrten Rinde ihrer syntaktischen Form dahinfließenden Strom des Miterlebens. Die *direkte* Rede ihrerseits füllt sich nicht mit all den nebenherlaufenden Untertönen, mit denen das Empfinden des Erzählers sie begleitet; sie gibt zwar die Äußerung dramatisch wieder, bildet aber nicht zugleich die *Szene* dafür, das seelische Stimmungsmilieu, deckt nicht die im Bewußtsein des Sprechenden sich oft kaum mehr formulierenden, im direkten Stil allein nicht mehr zum Ausdruck kommenden Gefühlsregungen auf. Außerdem ist sie für ein so sehr in der Phantasie ruhendes Gebilde wie die Fabel nicht immer das Gegebene.

Der moderne Ausdruck der Einfühlung in der Darstellung der Rede ist nicht mehr eine chaotische Mischung von konventionell gewordener Syntax mit spontanem Empfinden, wie im Altfranzösischen; nicht mehr der Anblick der Oberfläche, wie im Mittelfranzösischen; nicht mehr das gewaltsame Herausquellen der angestauten lebendigen Kraft, wie im 16. Jahrhundert: Lafontaine findet den Ausdruck der Stimmung. Durch seinen Künstlergeist erscheint, wie durch einen durchsichtigen Kristall, das Seelenleben seiner Geschöpfe in den Äußerungen ihrer Rede gehoben und verklärt, nicht mehr unnatürlich gebrochen. Nicht instinkthaft und zufällig (denn dafür war die Sprache nun ein für allemal zu fest gefügt), sondern in künstlerischer Absicht gelangt Lafontaine zu dem neuen Stilmittel. Durch seine

[1] Kurz gekennzeichnet bei Lanson, L'Art de la Prose, p. 56.



Fabelwelt weht damit etwas der grammatischen Logik Entschlüpfendes, Unfaßbares, eine Luft, die den Fabelwesen angepaßt ist, ihnen in unseren Augen das Wunderbare, Auffällige, Außerordentliche nimmt und eine Umwelt schafft, in der sie uns, die wir in diese Gefühlssphäre mit hereingezogen werden, völlig frei und natürlich erscheinen. Der Dichter tritt zurück und ist eine Zeitlang nicht mehr er selbst, sondern das Wesen seiner Betrachtung. Diese Hingabe, diese Abstraktion vom eigenen Ich war weder im Altfranzösischen noch in der Renaissance möglich gewesen und wird von Lafontaine, dem frühen Vorläufer des modernen Impressionismus, zum Ausdruck gestaltet. —

War bei Lafontaine die uneigentlich direkte Rede Ausdruck sympathischer Einfühlung und nachsichtigen Verstehens, so erzielt *La Bruyère* hingegen *satirische* Wirkungen durch dieses Stilmittel, das er auf seine Weise entdeckt. Bei der Zeichnung seiner «Caractères» blickt er nicht mit mildem Humor in eine Fabelwelt — er kleidet gerade die Empfindung des inneren Gegensatzes, seinen eigenen Abstand von den Wesen, die er schildert, in die Form der uneigentlich direkten Rede. Darin liegt das Wirksame seiner Ironie und der tiefe Unterschied zwischen seinen so ganz innerlich erfaßten Charakteren und den rein nach äußerlichen Merkmalen angelegten Zeichnungen der früheren Porträtisten des Jahrhunderts. La Bruyères Gestalten erscheinen alle in ironischer Brechung durch das Medium seiner scheinbaren Objektivität — und doch ist er, der aus der schmerzlich empfundenen Wirklichkeit in keine Fabelwelt flüchtet, in der Art seiner Beobachtung, im Grundton seiner Redewiedergabe ein viel subjektiverer Künstler als Lafontaine. —

Das *18. Jahrhundert* ist intellektuell und politisch zu bewegt, als daß eine in Gefühl und Ausdruck einheitliche, ruhige Spiegelung innerlichen Erlebens zustande kommen könnte. Die Redewiedergabe wird, im Gegensatz zu ihrer im 17. Jahrhundert so verbreiteten langatmigen *indirekten* Gestalt, nun kurz, zugespitzt, dramatisch — aber der Trieb, sie nach ihrem Gefühlswert künstlerisch abzutönen, ist verloren gegangen. Nach Lafontaine und La Bruyère scheint die Freude an einem Herausholen versteckter Stimmungen aus einer vertieften Stilart der Rededarstellung wieder zu erlöschen. Die künstlerische Wirkung in der erzählenden Literatur des 18. Jahrhunderts beruht ja in erster Linie auf dem Dialog im *direkten* oder in knappem, beweglichen indirekten Stil. Lanson weist auf den Stimmungsgehalt hin, der in Voltaires Gesprächen gerade in der

ständigen Wiederholung des *dit-il* liegt.[1] Betrachtungen und Vorstellungen werden durch Wendungen wie «il pensait, il s'imaginait» zur objektivierten Konstatierung des Schriftstellers. Der tendenzhafte, unkünstlerische Zug, der durch die Literatur des Jahrhunderts geht, bringt überdies ein Unterstreichen des eigenen Standpunktes mit sich. —

Gegen diesen Intellektualismus vollzieht sich nun um die Jahrhundertwende in der Weltanschauung wie im sprachlichen Ausdruck eine auf Rousseau zurückgehende Reaktion. Die *Romantik* mußte der Einfühlung in die dargestellte Person und damit der uneigentlich direkten Rede schon deshalb günstig sein, weil der Romantiker in seinem Helden mit Vorliebe sein eigenes Ich darstellt, und wenn unser Stilmittel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht so häufig ist wie in der zweiten, so nur wegen der Bevorzugung der *direkten* Rede. Dementsprechend ist die Verwendung der uneigentlich direkten Rede bei den Romantikern eine wesentlich *sympathische.* Das wird anders, als Flaubert dem Ichkultus der Romantik seine Forderung der «impersonalité» und «impassibilité» des Künstlers gegenüberstellt. Der Theorie nach hätte ja diese Forderung nicht nur die *sympathische* Verwendung der uneigentlich direkten Rede, sondern ihre Verwendung überhaupt ausschalten müssen — allein er hat seine eigene Lehre nicht zu befolgen vermocht, er ist in seinen so stark ausgeprägten Vorlieben und Abneigungen ein keineswegs «unpersönlicher» und «ungerührter» Künstler. Seine Theorie zeigt sich höchstens darin, daß er die *direkte* Rede vermeidet, durch die sich die Romantiker mit ihren Helden zu identifizieren pflegten; aber er ist nicht in dem Grade «impassible», daß er nun die *indirekte* Rede gewählt hätte, und so tritt denn die uneigentlich direkte Rede bei ihm mit einer Häufigkeit auf, wie vorher höchstens bei Lafontaine. Und ganz besonders häufig ist bei ihm die *ironische* Verwendung (zumal in «Bouvard et Pécuchet»). Etwa wie in Dantes Hölle (Canto XXXVIII) jener Florentiner die Schlange, die ihn gestochen, so lange entsetzt anstarrt, bis er ihre Farbe und ihre Gestalt angenommen, bis er selbst sich zur Schlange verwandelt hat: so richtet Flaubert seinen Blick unverwandt auf das, was ihm zuwider ist, was ihm vor allem hassenswert erscheint. Er ist fähig, sich auch hier einzufühlen, sich mit dem Verhaßten zu identifizieren. Die uneigentlich direkte Rede wird bei Flaubert oft so zwitterhaft, wie Flauberts Stellung selbst, der, wie sich selbst gegenüber, auch seinen

[1] Lanson, L'Art de la Prose, p. 158.

Geschöpfen gegenüber zwischen Bewunderung und Abneigung haltlos hin- und herschwankt.[1] Für einen solchen Schriftsteller aber war die uneigentlich direkte Rede, durch die der Autor sich mit seinem Geschöpf indentifiziert und doch seinen eigenen Standpunkt wahrt, wie geschaffen. Gewiß ringt er nach Unpersönlichkeit als dem höchsten Ideal — aber er ringt damit gegen sein innerstes Wesen, das, schwärmerisch romantisch[2], immer wieder wie ein glühender Lavastrom die dünne Kruste erstrebter Leidenschaftslosigkeit durchbricht. Gewiß tritt er, wie vor ihm nur — mit ganz anderem Temperament — Lafontaine, hinter seinen Personen zurück — aber der Zwang, den er sich antut, klingt aus ihren Reden heraus. Er möchte sich mit seiner Emma Bovary identifizieren — aber er darf es nicht. Er möchte den Apotheker objektiv schildern — aber er kann es nicht. Er darf der Bovary nicht, nach Art der Romantiker, in *direkter* Rede sentimentale Tiraden in den Mund legen — und sein Haß auf Homais ist viel zu heftig, als daß er sich begnügte, seine Meinungen *indirekt* zu resumieren. Bei Lafontaine will die einfühlende Wiedergabe der Rede einen tatsächlich vorhandenen Gegensatz zur Wirklichkeit mit künstlerischem Behagen ausgleichen; Flaubert hingegen, dem ja der Humor eines Lafontaine oder Cervantes fehlt, zwingt sich in unnatürlicher Weise zur Einfühlung in eine im verhaßte Wirklichkeit. «Indem er in der Persönlichkeit der andern unterging, vergaß er die seine, was vielleicht das einzige Mittel ist, nicht darunter zu leiden» — sagt er einmal von dem Frédéric der «Éducation sentimentale». — Im Gegensatz zu der moralischen Absicht, die etwa Faguet («Flaubert», S. 107) dem Buche zuschreibt, hat der Staatsanwalt es seinerzeit als unmoralisch unter Anklage gestellt und sich dabei auf zahlreiche Stellen bezogen, wo Flaubert die dem Gericht unzulässig erscheinenden Anschauungen vermittels der uneigentlich direkten Rede seiner Heldin in den Mund legt; einen dahinzielenden Einwand hat er von vornherein ab-

---

[1] Vgl. E. Lerch, Literaturblatt 1922, Sp. 41.

[2] Vgl. E. Lerch, Literaturblatt 1917, Sp. 391; Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung 1917, Nr. 7. Die neue Rundschau 1917, S. 1130. Nach Faguet wäre die 'Bovary' eine Absage an die Romantik; aber Flaubert benutzt (was wenig bekannt zu sein scheint) eigene Erlebnisse: wie Emma einen Ball bei einem Marquis mitmacht und sich lange daran erinnert (Madame Bovary, Kap. VIII, Conard-Ausgabe, p. 65 ff), so hat Flaubert mit 15 Jahren einen Ball bei einem Marquis mitgemacht und sich noch 13 Jahre später daran erinnert (Brief aus Ägypten an Louis Bouilhet, vom 13. März 1850).

geschnitten mit der Begründung, keine «Lokalfarbe» könne dergleichen entschuldigen.

Auch in der nun folgenden Epoche des *Impressionismus* mußte unser Stilmittel sehr beliebt bleiben: denn abgesehen davon, daß Flaubert bis heute als Vorbild betrachtet wird, ist der Impressionist par définition derjenige, der gar keinen eigenen Standpunkt haben *will*, der sich an die Erscheinungen hingibt, ohne sie rational zu kontrollieren und zu korrigieren. Er ist dem Protheus vergleichbar, der spielend die verschiedensten Gestalten annehmen, in die entgegengesetztesten Charaktere sich finden kann — ohne diese Art der Einfühlung stets ernst zu nehmen. So findet sich denn bis in die jüngste Zeit die sympathische wie die ironische Verwendung unseres Stilmittels in buntem Durcheinander.

LEO SPITZER.

DAS SYNTHETISCHE UND DAS SYMBOLISCHE NEUTRALPRONOMEN IM FRANZÖSISCHEN.

Motto: Dieu vit un peu dans tout.
V. Hugo.

I. Frz. *cela, ça, ce.*

Das frz. neutrale Demonstrativpronomen hat oft eine synthetische, eine die Situation oder mehrere Gegenstände, Ereignisse, Gedanken zur Einheit zusammenfassende, in eine Gesamtvision zusammenballende Funktion: Ch.-L. Philippe, *Bubu-de-Montparnasse*, S. 67: *Ils marchaient lentement sur le quai de l'Hôtel de ville . . . Les tramways passaient en faisant: Ouan! ouan! comme des bêtes féroces . . . Les maisons, en contre bas, semblaient éloignées et les passants de l'autre trottoir n'étaient pas gênants. Il marchait à côté d'elle avec une âme pleine. Il dit: Ça me rappelle ma petite ville.* Für eine «volle Seele» sind das wenig Worte: *ça* ist ein dem Sprechenden sehr bequemes Mittel, um der Überfülle seines Innern, der Menge von Gesehenem und Empfundenem, Erinnertem usw. Herr zu werden: er analysiert nicht, er gebraucht das «synthetische» *ça*, das die Ingredienzien der Situation ungesondert läßt. Das lakonische *ça* ist so recht bezeichnend für eine Erzählungsliteratur, die in den angeführten Worten ihrer Helden kondensierte Stimmungen wiedergibt und uns im berichtenden Teile zeigt, wie vielerlei in den alltäglichsten Worten mitschwingt, wieviel Seele und Erleben um unsere Äußerungen gelagert ist. Die Synthese kann durch ein 'alles' (*tout*) noch stärker gestrafft sein:

etwa *le crépitement des obus, l'air envenimé par le soufre, la puanteur des cadavres, l'odeur pénétrante du gaz — tout cela vous terrifie sur le champ de bataille.*[1] Dorgelès, *Les croix de bois*, S. 258: *Toute la guerre, tous les champs, tout cela tient dans cette pièce sombre.* Die Wiederaufnahme sprachlicher oder in der Außenwelt gruppierter Einzelheiten durch *cela* entspricht der demonstrativen Funktion des Pronomens — und doch wird die Zusammenfassung des Zerstreuten von diesen disjecta membra selbst ein wenig angesteckt, das *cela* bekommt etwas Vag-Unkonturiertes, Schwebendes: man denkt bei jeder Aufzählung unwillkürlich mit, daß sie nicht vollständig sei: das Beispiel aus Dorgelès könnte man auch so variieren: *Toute la guerre, tous les champs, que sais-je encore? — tout cela tient* . . . Das Demonstrativ wird denn auch dort angewendet werden, wo das Zusammengefaßte besonders vielfaltig und unübersehbar ist: Dorgelès, S. 14: *La retraite, c'était* [nach den Äußerungen derer, die den Rückzug durchgemacht hatten] *l'opération stratégique dont ils étaient le plus fiers, la seule action*

---

[1] Das *tout* betont natürlich die Fülle der zur Einheit verschmelzenden Ingredienzien. Es hat gelegentlich eine erweiternde Funktion, die es besonders geeignet macht, bei übertriebenen Vergleichen einzutreten: Descaves, *Sous-offs*, S. 3: *Cette julienne démocratique de blouses, redingotes, de tricots, de paletots, de casquettes et de feutres; toute une friperie promettant au décrochez-moi ça des revendeurs, le regret des paisibles entournures et des macules familières*: es handelt sich um ein Gedränge von Soldaten — das *toute* deutet an, daß es sich fast 'um einen ganzen Trödlerladen' handelt («es fehlte nichts mehr dazu»), aber gerade diese Überbesorgtheit, uns zu versichern, daß nichts am Bilde fehlte, führt dazu, das Nur-Bildliche, das Approximative des Vergleichs hervorzuheben: *tout* kommt so im Gegensatz zu seinem etymologischen Sinn zu einer abgeschwächten Bedeutung 'fast'. Oft bewirkt im Gegenteil das *tout* eine Vergrößerung des Aktionsradius der im Substantiv ausgedrückten Vorstellung, weil man eben aus der Vollständigkeit ('alles') auf eine Fülle von Teilen, also die Größe des Ganzen schließt: Ch.-L. Philippe, *Bubu-de-Montparnasse*, S. 9: *Les arcs voltaïques, les feuillages des arbres, les voitures qui roulent et toute une excitation des passants forment quelque chose d'aigu et d'épais comme une vie alcoolique et fatiguée.* Hier kommen wir mit deutsch 'eine ganze Erregung der P.' nicht mehr aus: etwa 'die geradezu erregte Haltung der P.' S. 133: *Puis on se fatigue du pain sec. Il avait au ventre tout un souvenir de cela, tout un poids ridicule de fromage de Brie, une oppression de mauvaise nourriture et de faim.* — Im Spanischen entspricht ein *todo ello*, während das Frz. *tout cela* sagen muß, weil *cela* überhaupt die betonte Form zum pronom conjoint *il* darstellt (s. u.): Unamuno, Ensayos III, S. 169: *una pareja, que está en la acera charlando . . . el transeunte de delante que va mas despacio que yo, un coche que se me cruza . . ., éste que me saluda, aquél que me llama la atención, el otro que parece mirarme . . ., á cada momento rostros nuevos, conocidos y desconocidos, todo ello exige una serie de adaptaciones.*

à laquelle ils se vantaient immodérément d'avoir participé, c'était le fond de tous leurs récits, la Retraite, la terrible marche forcée [nun 20 Zeilen Beschreibung des Rückzugs]. *La Retraite . . . dans leurs bouches cela prenait des airs de Victoire.* Vergleicht man *cela* mit der Spitze einer Pyramide, die «Ingredienzien» mit deren Basis, so ist im ersten Fall (*c'était* vor den Prädikatsnomina) die Pyramide umgekehrt gelagert wie im zweiten (*cela* nach Subjekt): dort wird eine Gesamtvision zerfällt, hier vereinigt. Warum wird nun nicht *la retraite était, la Retraite prenait* gesagt? Weil durch die eingeschalteten Demonstrative der Rückzug gewissermaßen als ein ungeheures, unbegrenztes Thema der Schilderung von dieser selbst getrennt werden kann: es ist, wie wenn der Maler von seinem Bilde zurücktritt, um es in einer Gesamtmusterung zu überschauen: *la retraite* wird ein einheitliches und doch dabei weitbegrenztes Ganze. Und warum nicht *la Retraite, elle était*..., wo doch durch eine ähnliche Pause Thema und Ausführung getrennt wären wie bei *cela?* Weil *retraite* zu persönlich wirkte: es ist zwar personifiziert (daher die Majuskel), aber doch einer Person nicht ganz gleichgestellt: es liegt eine Metapher vor, deren Wesen es ist, Analogien zwischen comparandum und comparatum anzudeuten, ohne daß vollkommene Deckung beider erzielt werden sollte — Gleichnis, nicht Identifikation. Das *cela, ce* mit seinem vereinigenden, dabei aber auch versächlichenden Zug ist hier am besten am Platze. Das synthetische Demonstrativ bringt aber noch die verschiedenartigsten Vorteile: Sandfeld-Jensen, *Bisætningerne i moderne fransk* (Kopenhagen 1909), S. 120 erwähnt neben *le verrou poussé l'avait surprise; son pantalon blanc qu'il a remonté laisse admirer qu'il a des bottes* (also dem von Lerch behandelten Typus *c'est son rêve accompli*) auch: *Deux jurys qui condamnent un homme, ça vous impressionne*; ein *deux jurys . . . vous impressionnent* hätte die Aufmerksamkeit unliebsam auf die zwei Gerichtshöfe gelenkt, während das *ça* auf die Situation, die Tatsache der Verurteilung durch zwei Gerichtshöfe, Gewicht legt; der Sprechende kann die vordringlichen Helden der Situation (*deux jurys*) weniger brauchen als diese selbst. Deutsch etwa: 'die Tatsache, daß zwei Gerichtshöfe . . ., macht einem Eindruck'. Mirbeau, *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, S. 2: *Il me semble que les paysages de la mort, ça doit être des montagnes*: das *ça* ermöglicht die klare Kennzeichnung des Subjekts im Gegensatz zum Prädikat, das eine unabsehbare Fläche vor uns zeichnet. S. 5: *Les Pyrénées, ça n'est rien du tout . . . ça n'est pas des montagnes*: ein *les P. ne sont rien du tout* macht zu sehr den Eindruck eines tatsächlichen Plurals, nicht eines

Plurale tantum — eine Menge einzelner Berge, nicht eines Gebirges (als ob es eine einzelne «Pyrenäe» gäbe, wie ich scherzhaft einmal von einer *Dardanelle* hörte). Im folgenden Fall malt *ça* die Einheit der Verwendung von in der Mehrheit vorhandenen Gegenständen: Dorgelès, S. 39: *Tu entends? C'est des balles. Gilbert écouta, amusé. Cela lui plaisait que les balles eussent ce joli son de guêpe. Et il ne pensa même que cela pouvait tuer*: 'das' = 'dieses Zeug', durch die grammatische Versächlichung, die mit der lebentötenden Wirkung in Widerspruch ist, entsteht eine unheimliche Wirkung. Ähnlich S. 64: *C'est encore rien, ceux-là* [les poux] . . . *On en a eu des rouges, des poux d'arbis. C'est les plus féroces, ça vous bouffe le sang. Et puis ça donne des maladies. Tandis que les autres, ça retirerait plutôt les mauvaises humeurs.* Die Läuse werden zuerst als Individuen behandelt (*ceux-là*: es gibt rote und andere), dann aber als Erscheinung, als ein Umstand, als die Plage des Soldaten. Aus der Zusammenfassung erklärt sich auch eine geringere Bestimmtheit der einzelnen Glieder, die in allen ihren Spielarten aufgenommen scheinen. Eine gewisse Verallgemeinerung enthält das *ça*, das ein vorangehendes Substantiv aufnimmt, dann insofern, als nicht nur das gerade im Satz stehende Subjekt, sondern auch ähnliche Begriffe wie dieses miteingeschlossen werden: im Deutschen würden wir etwa 'so was' sagen: Dorgelès, S. 22: *Un gars qui débarque, qui croit que les carottes, ça pousse chez le fruitier*: 'so etwas wie Karotten' — die Unmöglichkeit des Behaupteten wird so noch schärfer; S. 153: *demandez-y si les corbeaux ça ne vit pas des cent ans.*

Dieses Unbestimmte des epanaleptischen *ça* macht es sehr gegeeignet zu einer pronominalen Verwendung, wobei das Pronomen nicht zu greifbar, zu sinnlich wahrnehmbar erscheinen soll: Philippe, S. 91/2: *La vérole, toi qui as eu la vérole, est-ce que ça met sur le flanc? — Tu as la vérole? — Non, mais ça me pend au nez. — Ha, ha, ha! . . . çà n'est pas au nez que ça pend. Bah! La vérole ne fait pas de mal. Moi, il y a deux ans que je l'ai . . . Au fait, tu la connais, c'est Francine qui m'a passé cela.* Es wurde nicht *elle*, sondern *ça* gewählt, weil *elle* zu sehr identifiziert hätte, während *ça* nur den Umkreis andeutet: 'so etwas steht mir bevor'. Auch ist immer mehr im Frz. die Verfestigung der Neutralkategorie beim Pronomen zu beobachten: wir haben nicht nur *qui* — *quoi*, *celui-ci* — *cela*, sondern neben persönliche *lui*, *elle* stellt sich *cela* von Sachen gesagt — genau wie engl. *it*, das die Welt in eine belebte und eine unbelebte einteilt, trotzdem das Frz. die Dinge der Außenwelt bald durch Maskulina

bald durch Feminina ausdrückt. Nyrop hat in seinen *Études de grammaire française*, Nr. 11 richtig beobachtet, daß immer mehr der Typus *les choses de quoi on parle* (statt *desquelles*) um sich greift, wobei er auf deutsch *die Dinge, wovon man spricht* hätte hinweisen können: *les choses de qui* ist unmöglich, weil *qui* für belebte Wesen reserviert ist, *les choses desquelles* oder *dont* wäre unvolkstümlich, es bleibt nur *les choses de quoi* oder noch volkstümlicher (mit Unterdrückung der genauen syntaktischen Beziehung) *les choses que* übrig. So bedeutet denn *cela*, von unbelebten Dingen ausgesagt, nichts als einen weiteren Schritt in der Festlegung der pronominalen Neutralkategorie: *cela* ist ein vageres *it*, die betonte Form zu unbetontem neutralem *il* (in *il pleut* etc.). Das Kreolische, das gern Tendenzen der frz. Sprache extrem durchgeführt zeigt, hat denn auch ein *ça*, das sogar als adjektivisches Demonstrativpronomen bei Gegenständen fungiert: *ça bébêt' nana toujours faim*, auf einen Hai gesagt (= cette bête) *Rom.* 11, 592 (das Tier wird echt cartesianisch vom Menschen abgesondert und zu den Dingen gestoßen — vgl. engl. *it*). Das Verhältnis *cela* pronom absolu — *il* pronom conjoint ersieht man u. a. auch aus dem seit dem 17. Jahrh. belegten, ein vorhergehendes *cela* wiederaufnehmenden *il*: *je vous dis cela comme il m'a été dit* (Littré s. v. *cela*), das genau parallel ist zu *on* — *il* in derselben Verteilung. Daneben bildet sich eine Betonungshierarchie aus: *cela* betont — *ça* unbetont, wie man aus dem Soldatenbrief bei Prein, *Syntaktisches aus frz. Soldatenbriefen*, S. 23 sehen kann: *si cela sa men sonble lons.* Nyrop will *de quoi*, *ça* statt *il* (s. u.), *on* statt *nous* alle auf die Entwicklung des Frz. zur grammatischen Unveränderlichkeit hin zurückführen (er könnte noch den Typus *ma femme, il m'a dit* bei Bauche, *Le langage populaire,* S. 78, den Untergang des Konjunktivs, das Unterbleiben des «accord» bei Partizip und prädikativem Adjektiv, Bauche, S. 93 erwähnen); immerhin scheint mir *le soldat turc marche bien* gegenüber *les soldats turcs marchent bien* durch die einzige Veränderung *lẹ* — *lẹ* genügend charakterisiert: die Zahl der Veränderungen macht es nicht aus; auch die Kategorien des Mask. und Femin. sind noch relativ fest konstituiert (höchstens im Prädikatsnomen ringt sich ein dem Deutschen ähnlicher Zustand durch) — wesentlich scheint mir die Ausbildung der Neutralkategorie *lui* — *elle* — *cela* entsprechend *qui* — *quoi, celui que* — *ce que.* Damit kommen wir zu einem dreigeschlechtigen Zustand wie dtsch. *der Vater* — *die Mutter* — *das Kind*, letzterem entspricht ja *mon mignon*, *mon chéri*, *mon petit Jean*, *Marion*, *Margot* (alle von Frauen aussagbar), *ti-mère* 'petite mère' (Bauche, S. 178). Vielleicht ist auch *le*

beau 'das Schöne', *le sérieux* 'der Ernst', *le noir* 'die Schwärze' entsprechend sp. *lo hermoso* 'das Schöne' als Neutralkategorie zu fassen: Lanson, *L'art de la prose*, S. 242 ff. spricht von Fällen wie *le possible* als «l'adjectif employé au neutre avec l'article». Ich erwähne noch das neutrale *peu de chose*, *ce quelque chose*, *le petit chose* (= ital. *coso*), *un je ne sais quoi*. Trotz dem Fehlen einer eigenen grammatischen Charakteristik nach Art des span. *lo* oder des lt. *-um*, *-ud* bildet sich also eine neue Neutralkategorie aus, die wohl auch so vom Franzosen empfunden wird (genau wie ein Dual *les ciseaux*, *caleçons* = *une paire de ciseaux*, *caleçons*, span. *los reyes* 'König und Königin', vgl. *Butlletí de dialectol. catal.* 1921, S. 83). Eine eigene Kategorie bedarf also nicht immer äußerer grammatischer Zeichen. Wir haben jedenfalls im Fr. ein Erstarken des Neutrums, des Genus, das seit dem Lat. abgestorben schien; wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir darin eine weniger rationalistische, eine mythische Lebensauffassung erblicken.

Man darf auch nicht vergessen, daß die Wiederaufnahme von Sachsubjekten durch das *cela* auch in der Richtung der heutigen frz. Volkssprache liegt, die nicht nur *lui, il ne sait rien*, sondern auch *le père il ne sait rien* sagt. Man erklärt dies nach dem Vorgange Darmesteters (*Mots nouveaux*, S. 3) aus einem Verwachsen von Pronomen mit Verb, wobei jenes Präfixcharakter bekommt. Es ist aber noch hervorzuheben, daß der frz. Satz immer mehr und mehr in zwei Takte zerfällt, einen das Thema stellenden und einen es bearbeitenden (vgl. jetzt auch Franz, *Zur galloroman. Syntax*, S. 49 f.). Damit ist dem Sprecher die Möglichkeit gegeben, sich zuerst mit seinem Problem allgemein zu befassen, dann es wirklich anzupacken — wie wir auch im Alltagsleben gern mit einer Aufgabe spielen, tändeln, bevor wir sie bewältigen.[1] Zu dieser Zweitaktigkeit der Rede paßt nun auch *cela*: Barbusse, *Le feu*, S. 331: *Et c't idiot-là qui disait qu'ma lampe, ça se voyait* (nicht *elle*, weil es sich um einen Gegenstand handelt), Dorgelès l. c., S. 293: *ils s'en vont en bandes, parce que leur blessure, ça ne les empêche pas de marcher* (auch der Nebensatz

[1] Vgl. besonders den volksfrz. Typus *pour un sale temps, c'est un sale temps*. Nach einigen Sprachforschern ist die japanische Ausdrucksweise mit dem Subjektszeichen *wa* ähnlich zu fassen: 'der Vater kommt' würde ausgedrückt durch 'was den Vater anlangt — nun, so findet sein Kommen statt' (Schuchardt, *Possessivisch und Passivisch*, S. 660). Mit Barrès' Satz: *Les morts, ils nous empoisonnent* vgl. arab. *Allāhu huwa l-ḥayyu* 'Gott, er lebt' (Trombetti, *Element. di glottol.* S. 219).

wird also zerstückelt). Man sieht das «Thematische» des *cela* an der Konjunktion: Barbusse, *Le feu*, S. 246: *La vie, mais cela se défend jusqu'au dernier frisson*, man könnte sich zum gestellten Thema noch das Publikum hinzudenken: *La vie, Messieurs — mais* [je vous assure que] *cela s. d.*, auch an der Nominativform des Substantivs: S. 269: *Prends les babilles, Demachy. . . . — Les lettres, Gilbert n'était venu que pour cela*: letzteres eine Bemerkung des in «erlebter Rede» sprechenden Schriftstellers, der das Thema (*les lettres!*) affektisch voranstellt, erst später am *cela* die genaue syntaktische Einordnung in den Satz vornimmt: eben durch die Voranstellung wird aber *les lettres* zum Hauptbegriff: schriftfrz. sagte man etwa *ce n'est que pour les lettres que G. était venu*, deutsch mit dynamischer Hervorhebung: 'nur der Briefe halber war G. gekommen'. Da der Sprecher beim ersten Takt noch nicht den zweiten ausgearbeitet hat, so kann jener eine vorläufige, dieser die definitive Ausdrucksweise enthalten, sowohl beim Personalpronomen: (S. 196) *Il nous court, le cuistot*, (S. 294) *Les gars l'ont pas eux, l'habitude* (wo die beiden Typen der Zweiteilung ineinandergearbeitet sind: *les gars l'ont pas, l'habitude* provisorisch — definitiv + *les gars, eux l'ont pas* Thema — Bearbeitung) wie bei *cela*: (S. 100) *mais cela m'endort, ce chapelet de chiffres bêtes. Cela* «vollzieht» hier eine Gesamtvision provisorisch, es ist ein bequemer Vorreiter, dem der richtig gefügte Satz erst nachtrottet. Es bringt eine bequem erworbene, vorzeitige Synthese, die erst nachträglich gerechtfertigt werden muß. Der in der Situation lebende Sprecher betrachtet es als selbstverständlich, daß das, was in der Situation und im Bewußtsein zusammengefaßt ist, auch sprachlich zusammengefaßt sei. Wenn es bei Benjamin, *Grandgoujon*, S. 61 heißt: *Quand crois-tu que ça finira, cette saleté de guerre?* und deutsch etwa *wann wird das enden, mit dem dreckigen Krieg?*, so hat der Sprecher mit *ça, das* Zeit gewonnen, um sein in diesem Fall unangenehmes Empfinden zu präzisieren. Wagt sich hier die Präzisierung nur tastend-zögernd, so oft gar nicht hervor — wenn sie peinlich werden könnte: *ça* ist dann ein Euphemismus, der ins Blaue hinweist, ohne zu definieren; Dorgelès, S. 334: *Les femmes, généralement, lui donnaient tort, disant que Mathilde ne pouvait pourtant pas rester toujours seule à s'embêter, que «ça» durait depuis trop longtemps*: das *ça* (deutsch etwa: 'das', 'es', 'das Bewußte') ist die Situation der Frau ohne geschlechtlichen Umgang, die Mathildens Geschlechtsgenossinnen nicht ausmalen wollen (vgl. *faire ça* oder *faire la chose* vom Geschlechtsakt); Philippe, S. 81: *Tu sais, Maurice, ça doit être ce que je pensais. J'en ai parlé hier à ma sœur*

Blanche. Elle m'a tout expliqué comment ça l'avait pris et c'est la même chose (*ça*, *ce* = die Syphilis).

Das *ça* wird so zum Verlegenheitswort, das uns von einer Gesamtvision in der Seele des Sprechers vorflunkert, bevor noch eine solche vollzogen ist — es ist ein ähnlich maulmacherisches Wort wie etwa das ital. *ecco*, das als Antwort auf eine Frage kommt, ohne daß noch ein Gegenstand gefunden wäre, auf den es hinwiese.[1] Benjamin verwendet ein bedeutunglos vorangestelltes *ça*, um seinen bequemen, aus allen moralischen Zweideutigkeiten sich herausräsonierenden Drückeberger Grandgoujon sprachlich zu karikieren, S. 75: *T'as l'air bon vieux. — Ça, dit Grandgoujon flatté, je n'aime pas les mauvais bougres*, S. 108: *Vaut-elle Nini, l'actuelle victime de mes ardeurs? demanda Moquerard — Ça ... dit Grandgoujon, Mademoiselle est charmante.* Das *ça*, auf das in einem Fall die Punkte folgen, drückt einen leisen Widerstand aus, der sich sprachlich nicht deutlich hervorwagt: = *ça, je ne veux pas le nier.* Es wird das Thema angeschlagen, kundgetan, daß sich darüber etwas sagen ließe, aber nichts wirklich gesagt. Gaufinez, *Études syntaxiques* etc. und Lotsch, *Über Zolas Sprachgebrauch* belegen schon dieses *ça* = 'quant à cela' (*ça, tu peux en être sûr*). Ganz ähnlich sind ptg. *isso*, mallork. *ell* zu einer anknüpfenden Funktion gekommen (*Aufsätze z. rom. Synt. u. Stilistik*, S. 69; 209 und *Neuphil. Mitt.* 1920, S. 130 ff). Auch frz. *là* ist eine bequeme Verlegenheitsform: weiß man nichts Besseres zu sagen, so zeigt man drauflos. Daß das *ça* nicht = *çà* (in *viens çà*), dem Lokaladverb,

[1] Vgl. den spanisch-katal. Typus *andan por ahí en los periódicos con eso del fuero de guerra* 'das mit dem Kriegsgericht': *eso* war ursprünglich ein vorausgesandtes Verlegenheitswort. Allmählich tritt es überhaupt vor jede nähere Angabe als «Vorreiter»: Benavente, *Al natural*, I, Sz. 10: *Dentro de poco habrá máquinas para todo. ¡Esto de la electricidad ha traído una revolución muy grande!*, II, Sz. 5: *Es que a mi cuñado, esto del campo le coge de nuevas* ('das Leben im Felde'). — Ein Verlegenheitsausdruck ist wohl auch das chilenische *lo Cañas* «para designar fundos o haciendas» (= *lo de Cañas, lo e Cañas*), ursprünglich 'das des C.'. Bei dieser Gelegenheit erwähne ich das mallork. *Son Vincen* Bezeichnung von Grundstücken, = *so en V.*, weil neuerdings P. Rokseth in *Biblioteca filològica* XII, S. 98 ff. darin nicht mehr diese von Milá y Fontanals stammende Erklärung annehmen, sondern entsprechend *can Vincen* = *ca[sa] en V.* das *son* = *sol* (solum) *en V.* erklären möchte, weil im Altfrz. nur Fälle wie *la fille le roi*, nicht Demonstrativ + Obliquus vorkämen. Ich kann aber auf die bekannte Stelle bei Chrestien, Löwenr. V. 663 *l'ame Uterpandragon son pere et la son fil et la sa mere*, auf frz. *la Saint-Jean*, *la* bei Schiffsnamen und auf die Analogie des chilenischen und span. *lo de Cañas* (Lenz, *La oración y sus partes*, S. 302) hinweisen. [Vgl. jetzt auch Alcovers's *Bolletí* 1922, S. 143 f.].

ist, wie *là* glauben machen könnte, zeigen die erwähnten romanischen Analogien.[2]

Cela resümiert die Situation: in dieser sind aber oft belebte Wesen, Menschen eingeschlossen, die man keineswegs als aus der Situation herausfallend empfindet. Es läßt sich dann nicht ausmachen, soll auch wohl meist gar nicht geschieden werden, ob mehr die Situation oder mehr die Protagonisten der Situation gemeint sind: Dorgelès, S. 112: *Trop niaise pour être perverse,* ***cela*** *doit l'amuser, tous ces hommes échauffés qui la poursuivent, la relancent jusque dans l'écurie,* — man könnte rein grammatisch eine Kontamination annehmen: *cela* = *tous ces hommes . . . qui la poursuivaient* + *la poursuite de tous ces hommes,* wobei aber eben diese grammatische Kontamination nichts wäre als das sprachliche Abbild des Ineinanderfließens von Situation und Akteuren. Ähnlich *Le feu,* S. 293: *Et nous, encore, c'est rien, c'est les Anglais qu'il faut voir. Si tu voyais ça, des officiers qui font canne, des soldats tout neufs qui payent tout ce qui leur plaît, des gonzes en jupe qui vont à l'exercice en jouant du fifre . . . Et leurs blessés, si tu voyais ça.* Duhamel, *Confession de minuit,* S. 9: *La conversation* [am Telephon] *commence. J'écoute à moitié: c'est toujours étonnant, un bonhomme qui cause avec le néant, et qui lui sourit, et qui lui fait ses grâces.* Daraus ergibt sich, daß *cela* auch Aufzählungen von Lebewesen zusammenfassen kann: Dorgelès, S. 36: *Petite vache, grommela Sulphart. Qu'est-ce que ça font dehors au moment d'une relève, ces poux-là, faut pas le demander.* Das *ça* entspricht wieder einer Gesamtvision: obwohl nur ein Knabe diesen Tadel hervorgerufen hat, wird doch dieser Einzelfall, einer übertreibenden Tendenz, die dem Affekt innewohnt, entsprechend, in eine Reihe gleichartiger eingereiht (*ces poux-là*). Man könnte nun auch hier das *ça* als auf ein neutrales Substantiv beziehen, das etwa dtsch. *das Kind, Knäblein* entspräche — aber es ist wohl zweifelhaft, ob ein frz. *le petit* (*garçon*), *le gosse, gamin* etc. neutral empfunden werden. Aber zweifellos bedeutet die

---

[2] Mit *là* teilt *ça* auch die Verwendung zur Hervorhebung des schon Gesagten, das nun einmal wirklich in Betracht kommt (im Gegensatz zu anderen Fällen, wo man nur im Unrecht dasselbe behaupten kann). Benjamin, *Grandgoujon,* S. 13 [verschiedene als «prodigieux» bezeichnete Berufe freuen Grandgoujon] *Seulement, le métier d'avocat le séduisait aussi. Parler, s'échauffer, défendre une victime, enlever un jury,* ***ça, alors, vraiment,*** *c'était prodigieux,* wo es auch *là, c'était pr.* heißen könnte. Benjamin, *Gaspard,* S. 293 *J'me crois millionnaire: un lit à trois personnes, des savons qui sentent l'actrice; pis des r'pas . . .* ***ça des r'pas*** *qu'on en voudrait êt'e ruminant:* = *là, des repas . . .* 'diesmal nun wirklich Mahlzeiten . . .'.

Versächlichung des Menschen durch *ça* für diesen eine Herabwürdigung, eine Vermischung mit dem Unindividuellen und Anonymen. Unsere Sprache, die eine Menschensprache ist, enthält manche Spur vom Dünkel der menschlichen Kreatur, die den Menschen eben auch sprachlich als Krone der Schöpfung behandelt: es wird als höchstes Leid oder höchster Schimpf angesehen, wenn der Mensch eine Sache geworden ist: *J'étais sa chose* — damit streicht sich eines der weiblichen Opfer des französischen Blaubarts Landru aus der Reihe der wollenden Menschen, vgl. noch *Le feu*, S. 37: *Sa fatigue même avait disparu: il était une chose exténuée, sans volonté, qu'on pousse*, S. 274: *les hommes regardaient passer le blessé, quelque chose de rigide sous la couverture brune . . . Sa main pendait, comme une chose morte.* Daher denn auch von Leichen gern *cela* gesagt wird: S. 38 *les corps si vides qu'il pouvait à peine s'imaginer que cela avait vécu, que cela courait . . .* — *cela* = 'diese leblose Masse'. Die Versächlichung ist für den Mann eine ähnliche Beschimpfung wie die Verweiblichung (worüber vgl. *Beiträge z. rom. Wortbildungslehre* pass.).[1] Es ist selbstverständlich, daß wir dieses entmannende *ça* in der Soldatensprache häufig finden müssen, da ja der Soldat als Sache, ja als Nummer behandelt wird — wenn er nicht gar ein Anonymus ist, der hinter dem unpersönlichen *on* (vgl. *Aufsätze*, S. 160ff.) verschwindet: Descaves, *Sous-offs*, S. 7 [die Immatrikulation der neuangekommenen Soldaten wird beschrieben] *des industriels importants et rogues, constitués en syndicat sous la protection des lois, prennent livraison de la marchandise que numérote incontinent, en chiffres conventionnels, un timbre spéculatif. «3e du 4, Favières . . . 2460; Devouge, 2461 . . .» . . . On collationne; c'est fini. — Emmenez-moi ça! dit la voix.* Das pejorative *ça* enthält meist noch eine kollektive Nuance, die aus der «Synthese» übrig geblieben ist und die ihrerseits die pejorative verstärkt (was in großer Menge vorhanden ist, ist schlecht — viel Angebot, wenig Nachfrage, vgl. die Entwicklung von *la canaille*, *marmaille* usw.). Schwerfällig könnte

[1] Man sollte a priori annehmen, daß die Bezeichnung des Mannes als Weib (Typus *die Memme*, frz. *zouavette* f. 'schlechter Zuave') eine geringere Beschimpfung darstellt als die als Sache; und doch ist das nicht der Fall. Die Verweiblichung wirkt wie eine gewaltsame Kastration; wer Mann sein sollte und Weib ist, ist seiner Bestimmung ferner, als wer Mensch sein sollte und Sache ist. Denn die Hassesspannung zwischen Menschen ist, eben weil sie unseresgleichen sind, größer als zwischen Mensch und Ding. Wir hassen am meisten, was wir lieben sollten. Die Ausnahme *das Mensch* (auf eine Dirne), *er heiratet so was* usw., erklärt sich wohl daraus, daß die Frau durch Behandlung als Sache in sexueller Hinsicht ärger herabgewürdigt wird als der Mann.

man mit 'der und seinesgleichen', 'Leute seines Schlages', kurz mit 'so was' übersetzen. Tatsächlich wurde ja nach *qu'est-ce que ça fout dehors* ein pluralisches *ces poux-là* erklärend hinzugefügt. Ähnlich *Le feu*, S. 38: *Eh! l'autre salaud qui va nous faire repérer*, *grognait quelqu'un . . . Ça ferait tuer les copains pour une cibiche, ces enfifrés-là*: auf Grund pessimistischer Lebenserfahrungen wird der Einzelfall übertreibend verallgemeinert (vgl. auch *l'autre salaud*, womit ein neuer Spezialfall zu einer Reihe früherer Einzelerlebnisse hinzugefügt wird: der Plural *ces enfifrés-là* setzt die begonnene Linie gewissermaßen in die Zukunft fort). Wir haben also wieder einmal einen Fall von «syntaktischer Einreihung des Individuellen in die Allgemeinheit» (vgl. *Aufsätze*, Nr. 11). Die neutrale Verallgemeinerung greift auch ins Prädikat über: S. 336: *C'est du sérieux*, *ces poules-là . . . Ça sait tenir une maison*, nicht 'sie sind ernst', sondern 'das ist etwas Ernstes'. Manchmal ist noch eine Mehrheit von Typen, Einzelfällen usw. durch *cela* zum Bündel zusammengefaßt, aber auch dann bleibt eine despektierliche Schattierung des Wirrwarrs oder Kuddelmuddels nicht aus: Dorgelès, S. 119: *Avec un faux-col et des gants, on ne croira jamais que tu as été dans les tranchées, et le charretier du train de combat, le laveur des camions automobiles, le cuistot du colonel, le mécanicien en sursis, tout cela t'injuriera dans la rue et te demandera où tu te cachais pendant la guerre.* Die aufgeführten Beispiele sind Typen (wenn auch durch die inhaltliche Spezialisierung wie durch den exemplifizierenden Artikel in individueller Aufmachung auftretend), es könnte vielleicht der eine oder andere Typus noch hinzutreten. Aber außer dieser vagen Unbestimmtheit ist doch die Pejoration deutlich: es spricht ein Gebildeter in dumpfer Ranküne gegen das Volk in Waffen — er gebraucht denn auch die gebildetere Form *cela*, nicht aber das populäre *ça*.[1] Man könnte noch annehmen, daß das pejorative *cela*, das schon, auf Menschen bezogen, bei St. Simon belegt ist, mit einer gewissen Verachtung des Menschen Hand in Hand geht, einer Geringschätzung menschlicher Individualität — daher es ebenso wie *on* in der Soldatensprache so gut zu Hause ist. Und jedenfalls gehört es in die Sprache volkstümlicher Milieus, in denen man gern sein Miß-

[1] Bauche, S. 102 sagt: '*Cela* s'emploie en L[angage] P[opulaire] dans le style affecté ou noble, dans des cas où le fr. dirait simplement «*ça*»'. Wir haben hier den interessanten Fall von stilistischer oder sozialer Kategorienausbildung wie bei dtsch. *das — dies*, beim frz. Relativum *que — lequel* etc. Das neben *celui-là* parallel dem *ça* in der Volkssprache vordringende *çui-là* ist noch nicht so fix eingeordnet wie *ça*.

fallen am Nebenmenschen äußert, der Milieus, in denen auch die Spitznamen lustig gedeihen.

Den verallgemeinernden Zug des synthetischen Demonstrativs hat G. Caro, *Syntakt. Eigentümlichk. d. frz. Bauernspr.*, S. 20 zu wenig betont, wenn er von dem auf Personen bezogenen *ça* schreibt: «Man gibt sich nicht die Mühe, für ein so gleichgültiges, unbedeutendes Wesen, wie das, von dem man spricht, die zutreffende Bezeichnung zu suchen, und nimmt den ersten besten unbestimmten Ausdruck, der sich einem darbietet». Das verallgemeinernde *cela* drückt denn auch gern eine Gewohnheit, ein System aus (wie das verallgemeinernde *on*), hebt einen Satz zur Maxime empor, vgl. auch im Deutschen eine Stelle wie Grillparzer, *Libussa*, 2. Akt: Lapak (auf das Volk weisend): *Das freut sich,* später dann: Domaslav: *Und braucht man nun sein Recht* — Lapak: *So eilt das gleich zu klagen* (pejorativer Sinn im Munde der undemokratischen Wladiken + Ausdruck des Gewohnheitsmäßigen). Ähnlich im Frz. (ich zitiere auf Menschen wie auf Dinge bezügliches Pronomen): Dorgelès, S. 92: *Non, un œil ça se touche pas, dit Sulphart qui a des principes*, Benjamin, *Grandgoujon,* S. 62: *Fermé! — Le restaurant? Un restaurant, ça ne ferme jamais* 'es ist Prinzip, daß ein Gasthaus stets offen ist'; Barbusse, *Le feu*, S. 189: *Ça sait pas c'que c'est qu'la guerre, à l'arrière* (*ça* = *on*, *les gens de l'arrière*). Oft kann der Verallgemeinerungscharakter stärker werden als die Pejoration, so in dem gar nicht despektierlich gemeinten Satz aus der Sévigné (Plattner, *Ausführl. Gr.* III, 2, 97): *Faites mention dans vos lettres de ma tante, de la Troche, de la Vauvinette et de la d'Escars; tout cela ne parle que de vous.*

Sehr häufig ist die Zweiteiligkeit der *ça*-Sätze: Dorgelès, S. 78: *Ils sont tous les mêmes. Ça ne sait rien foutre et ça ne veut écouter personne.* Barbusse, *Le feu*, S. 22: *Ça débarque du dépôt et ça veut en remontrer à nous autres*, S. 195: *Péquenot! Ç'a été élevé dans un trou de buffet et ça la ramène.* Bezeichnenderweise hat Bally in seinem noch näher zu besprechenden Aufsatz «Impressionisme et grammaire», S. 16 das auf Kinder gemünzte Beispiel: *ça n'est pas plus haut qu'une boîte et ça fume déjà*, Plattner: *cela n'a pas vingt ans et cela joue à l'homme*, die Akademie: *cela est heureux, cela ne fait que jouer.* Könnte man auch einige Beispiele aus der Versächlichung der Kinder erklären, so scheint mir doch die konstante Verwendung zweier *cela* darauf zu deuten, daß eine Art schematische Regelmäßigkeit gemalt werden soll (wie *autant . . . autant*): *cela* entspricht einem algebraischen x: 'x kann nichts — aber (besagtes) x will niemandes Ratschläge' usw.

Eine Verallgemeinerung liegt auch in dem definierenden *ce que* vor: *elle a épousé ce qu'elle aime* (Plattner III, 2, 97) = ʻden Gegenstand ihrer Liebeʼ, afrz. *la chose que plus aim*, sp. *lo que.* Auch hier eine Entpersönlichung: das geliebte Wesen wird in die Region des Prinzipiellen, von der Zufallseinzelgestalt Unabhängigen gehoben.

Durch die Beziehung von *ça* auf Personen[1] ergeben sich natürliche grammatische Konsequenzen für die Kongruenz: A. Pietrkowsky, *Bemerkungen zur Syntax Maupassants,* S. 48 führt Fälle an, wo *ça* in buntem Wechsel neben dem persönlichen Pronomen steht (*ça a pris tout ce qu'elle a trouvé*), vgl. noch Barbusse, S. 121: *Ah! mon vieux, ruminait notre camarade, tous ces mecs qui baguenaudent et qui papelardent là-dedans, astiqués, avec des kébrocs et des paletots d'officiers, des bottines — qui marquent mal, quoi — et qui mangent du fin, s'mettent, quand ça veut, un cintième de casse-pattes dans l'cornet, s'lavent plutôt deux fois qu'une, vont à la messe, n'défument pas et l'soir s'empaillent dans la plume en lisant sur le journal. Et ça dira, après: «J'suis t'été à la guerre.» . . . Tous ces poilus-là, ça n'emporte pas son couvert et son quart, pour manger sur le pouce. J'leur faut* s e s *aises.* Man kann hier das *ses* auf *ça* beziehen, obwohl ich auch Fälle finde, wie S. 193: *Impossible pour eux de diminuer son chargement* (also auf ein *chacun* bezogen oder einfach = *leur*, vgl. auch *Aufsätze,* S. 368 und Prein, S. 22). Deutlicher ist der folgende Fall: Benjamin, *Grandgoujon,* S. 271: *Ces sœurs, ça voudrait être servies mieux que des princesses du sang!* wenn auch diese Schreibung keinen Sprechunterschied bedeutet, so ist sie doch für das syntaktische Empfinden des Schriftstellers bezeichnend. Man kann an Fälle wie *ici on est égaux, quand on est belle* mit Induktion der Persönlichkeitsvorstellung in die indefinite erinnern.[2]

Bally führt a. a. O. neben *ça n'est pas plus haut qu'une botte* das literarische *si le change baisse encore, c'est la faillite* an. Dieser unter-

[1] Hierher gehört wohl nicht das Beispiel bei Haas, *Frz. Synt.,* S. 259: *comprend-on ce Laubépin, . . . qui m'envoie un monsieur* c o m m e *ça?*, da *comme ça* nicht an die Stelle von *comme celui-ci* getreten, sondern *comme ça* gleich 'so, solch' geworden ist: *un tel homme, un homme pareil,* oder **un homme ainsi*: gerade weil der attributive Gebrauch von *ainsi* nicht möglich war, trat *comme ça* ein, das ein verkürzter Satz ist (vgl. *il, elle, ils, elles est* oder *sont comme ça*).

[2] Es fragt sich, ob das volkstümliche *c'est* statt *ce sont* (vgl. Nyrop, *Kongrüens i Fransk,* S. 117) nicht nur nach *c'est moi, c'est nous* usw. sich gerichtet hat, sondern auch ein neutral-synthetisches *ce* wie *ça ne sait pas . . .* enthält: der Beleg bei Lösch, *Die impressionistische Syntax der Goncourt* (1919), S. 71: *Non, les officiers, c'est des ingénus . . . ça manque de vice* könnte dafür sprechen. Ähnlich Philippe, S. 145: *Les filles comme vous, c'est des malheurs.*

scheidet sich von jenem Typus nicht bloß durch den «emploi plaisant ou méprisant» des ersteren, sondern vor allem durch das Motiv, das den scherzhaften oder pejorativen in jenem Fall hervorbringt: bei *ça n'est pas plus haut* ... liegt ein absichtlicher Verzicht auf Nennung des tatsächlich vorgestellten persönlichen Akteurs vor, während in *c'est la faillite* das *ce* eine Situation zusammenfaßt, deren einzelne Ingredienzien nicht in den Blickpunkt des Sprechenden fallen. Dieser weiß im ersten Fall ganz gut, daß es sich um ein Büblein handelt, behandelt es aber als Sache — fällt auch gelegentlich aus der Rolle (*ça a pris tout ce qu'elle a trouvé*). *C'est la misère, c'est la faillite* (vgl. hierüber Strohmeyer, *Der Stil der frz. Spr.*, S. 273) ist ein synthetischer Ausdruck ('das ist das Elend'), bei dem *misère, faillite* personifiziert sind — man dürfte ruhig *la Misère, la Faillite* schreiben — daher auch der so oft vorkommende bestimmte Artikel[1]: Dorgelès, S. 19: *On n'entendait ni le sourd ébranlement du canon, ni le sec crépitement de la fusillade. Seule, une mitrailleuse tirait, coup par coup, sans colère ... Autour du village c'était le lourd silence des campagnes frileuses.* Man empfindet das schicksalhafte 'Dasein' einer abstrakten Gewalt, die ganz genau definiert ist (deutsch etwa *das Schweigen war da* mit einer ähnlichen lokalen Vorstellung der Nähe eines Unentrinnbaren). Man muß sich nun fragen, warum es nicht mit ähnlicher Betonung der Existenz *il y avait le silence* heißt: In diesem Falle wäre *le silence* nicht so enge verknüpft mit der Situation (*ce*), die Situation wäre nicht gleich, identisch mit dem Schweigen (wie es bei *c'est l. s.* der Fall ist), wäre nicht im Schweigen begriffen und erschöpft, durch das Schweigen definiert. So verklammert das *ce* die Situation und die Beurteilung der Situation zu einem unlösbaren Ganzen. Ich kann also A. Schulze, der das Verdienst hat, diese Konstruktion zuerst besprochen zu haben (*Archiv* 98, 391), nicht ganz beistimmen, wenn er die Schwierigkeiten bei der Übersetzung dieses *c'est* ins Deutsche darin sieht, daß «unsere Sprache einen so farblosen Hinweis zumeist nicht für ausreichend erachtet»: allerdings, wenn man *ce furent des rires énormes* mit 'da erscholl ...' übersetzt, so mag es so aussehen, als ob eine farblose frz. Kopula durch ein inhaltsreicheres Verb wiedergegeben sei. In Wirklichkeit ist aber die frz. Wendung im höchsten Grade ausdrucksvoll, da die ganze durch *ce* resümierte Situation mit dem Lachen

[1] In dem zitierten Satz *si le change* ... kann übrigens das *ce* rein redeiktisch sein, auf die im Konditionalsatz ausgesprochene Tatsache sich beziehen: 'so ist das [= das Sinken der Valuta] gleichbedeutend mit dem Ruin'.

durch die Kopula wie durch ein Gleichheitszeichen verbunden ist. In einem Beispiel wie Philippe, S. 55: *Maurice qui avait le caractère résolu, classait trop nettement les connaissances humaines . . . Il pensait: «Là-bas, c'est l'erreur, mais ici, c'est la vérité»* wirkt die Übersetzung durch 'hier ist die Wahrheit' matt gegenüber dem an die Wirklichkeit geklammerten *c'est*, eher 'das ist die Wahrheit' (mit starker, malender Betonung des Demonstrativs). S. 11: *Des couples passent. C'est une jeune femme élégante, au bras d'un jeune homme élégant . . . C'est une jeune fille moins élégante, avec son amoureux*: zweifellos wirkt *c'est* exemplifizierend ('da ist . . .'), aber ursprünglich ist eine vollkommene Identität des betreffenden Moments mit der Einzelerscheinung gemeint, das Exemplifizierende liegt bloß in der Wiederholung des *c'est*. Wenn Symbolisten singen *ce fut la mer*, *ce fut le soir*, so meinen sie nicht, der Abend, das Meer seien herangekommen, sondern sie definieren gewissermaßen die Situation: 'Das war die Abend-, die Meeressituation'. Man beachte den bestimmten Artikel: er personifiziert: *la Mer*, *le Soir*. Duhamel, *Confession de minuit*, S. 235: *La rue du Cardinal-Lemoine . . . m'entraîne, comme un désir qui veut être assouvi. Elle est allègre comme une débauche de forces accumulées.*

Puis, c'est la plaine, l'horizon à pleins poumons de la Seine et des quais, la fluette passerelle de l'Estacade, l'île et cette grève provinciale où Paris semble oublier sa féroce turbulence.

Je revis, une fois de plus, ces douces choses. Die einzelnen Straßen und Örtlichkeiten werden nicht etwa aufgezählt (*il y avait une plaine*), sondern evoziert, vor die Phantasie gezaubert, in ihrer bestimmten und eigentümlichen Erscheinung, wie etwa ein Cicerone hinweisend erklären würde: *c'est la plaine* 'das [was Sie sehen], ist die Ebene'.

Besonders geeignet ist dieses *c'est*, um das Gefangensein in einer unentrinnbaren Situation darzustellen: das *ce* ist eben der Vertreter der Ananke, des Fatums im Satz: Philippe, S. 136/7: *Il essayait de marcher plus vite et plus légèrement* [um den Detektives zu entfliehen]. *Puis le sang vous rentre au corps, la chose était prévue, deux poings formidables vous saisissent, deux épaules vous poussent et c'est une brutalité sans nom, deux voix auxquelles on ne réplique point: — Allez, ouste!*

Die synthetische Wirkung des *cela* übersieht R. Müller-Freienfels, «Die Psychologie des deutschen Menschen u. seiner Kultur» (1922), S. 110, der eine Mondstimmung bei Verlaine mit einer solchen bei Eichendorff vergleicht:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée . . .
O bien-aimée.

L'étang reflète
Profond miroir
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure . . .
Rêvons: c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise . . .
C'est l'heure exquise.

Es war als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Müller-Freienfels schreibt: «Und doch, wie klar umrissen sind [bei Verlaine] die Bilder, wie präzis formuliert das Gefühl, wie unpersönlich und von außen erlebt wirkt selbst dies Gedicht . . .! Bei Verlaine die rhetorische Aufforderung: «Rêvons: c'est l'heure», bei Eichendorff träumt man wirklich, das ganze Gedicht ist Traum».

Die Verteilung der Spannungen ist in den beiden Gedichten ganz verschieden: im deutschen Gedicht sanftes, ruhiges Träumen, sacht fächelnde Bewegtheit — in dem französischen die gespannte Atmosphäre, die nicht bloß auf Traum, sondern auf den Genuß hinweist. Im deutschen Gedicht fliegt die Seele nach Haus, im frz. vereint sie sich mit einer zweiten. Das deutsche Gedicht bewegt sich zur Ruhelage hin, das frz. bricht auf dem Höhepunkt ab. Das *c'est l'heure exquise* bildet einen dramatischer Höhepunkt, *ce* ist der synthetische Hinweis auf alle Ingredienzien der herrlichen Stunde, deren genauer Eintritt gerade in diesem Augenblick als notwendig erscheinen soll. Rhetorik ist vorhanden wie bei jedem Wir-Gedicht (vgl. Walzel, Lit. Echo 1915), die Rhetorik des fordernden Liebenden.

Die Relegierung der Wendung mit *c'est* in den Bezirk der Literatur, wie sie Bally zu beabsichtigen scheint, scheint mir nicht ganz zu stimmen, da ich unsere Wendung auch im Munde gewöhnlicher Soldaten finde: Dorgelès, S. 14: *Et après, termina négligeamment*

Sulphart, comme l'épilogue banal d'un beau récit, après ç'a été la Marne, Barbusse, S. 204: *C'est vrai, c'est la misère.*[1]

Ich füge hier noch an, daß Schulzes und Strohmeyers Auffassung von Fällen wie *c'est mon ami qui sera content* (wo nicht etwa andere vorhanden sind, die etwa nicht zufrieden wären), *c'est Madame la baronne qu'est mal* (erregte Meldung eines Dieners) mich nicht überzeugen konnte, wie ich schon *Ztschr.* 36, 115 andeutete. Die beiden Autoren fassen die Relativsätze als attributiv zu den Substantiven, wobei *c'est* bedeutete: 'es ist vorhanden [sc. das Bild:] zufriedener Freund, kranke Gnädige' und sondern daher dies *c'est . . . qui* von der gleichlautenden hervorhebenden Konstruktion: *mon ami qui sera content* wäre dann ebenso ein in sich abgerundetes Bild wie der von Lerch behandelte Typus *c'était son rêve accompli* und Nominalsätze wie *et Risler qui n'arrivait pas.* Aber da fällt mir auf, daß man zwar allenfalls sagen könnte *ce sera la joie de mon ami*, aber nicht *ce sera Pierre content.* Für mich liegt dennoch hervorhebendes *c'est . . . qui* vor: Schulze übersetzt ja auch 'wird mein Freund aber erstaunt sein' od. dgl. — es liegt also, wie das *aber* zeigt, auch im Deutschen eine Hervorhebung vor, die noch deutlicher wird, wenn statt des Substantivs ein Pronomen eintritt: 'wird er aber zufrieden sein', wobei der Deutsche das sonst tonlose *er* dynamisch besonders hervorhebt[2], allenfalls auch noch stärkeres *der* einsetzt

[1] Echte gesprochene Rede ist auch die Antwort des Holzhauers in La Fontaines Fabel *La mort et le bûcheron* auf die Frage «ce qu'il faut faire»: *C'est, dit-il, afin de m'aider à recharger ce bois.* Vossler, *La Fontaine und sein Fabelwerk*, S. 124 erklärt dies *c'est* aus einer Ellipse: [que je t'ai appelée] und sieht in dem Zwiegespräch zwischen Tod und Mensch vor allem die «energische Verkürzung» — gewiß mit Recht; nur möchte ich auch das Umgangssprachlich-Synthetische dieses *ce* hervorheben: der Holzhauer antwortet mit einer gewissen Selbstverständlichkeit aus der Situation, in der er sich befindet, heraus, als ob er bei seiner Arbeit eben eine Hilfe, einen Kumpan brauchte und der Tod ihm gerade als solcher und nur als solcher gelegen käme. Die Ellipse erklärt sich bloß aus der zwischen Tod und Mensch von diesem fiktiv angenommenen Gemeinsamkeit der Situation. In Bonner Geschäften höre ich oft von den Verkäuferinnen: *Was soll es sein?, es = was Sie wünschen, was Sie zu uns bringt* usw. Das *c'est* bei La Fontaine ist genau so geschäftlich, alltäglich, umgangssprachlich — elliptisch. Der Holzhauer tut nicht weiter aufgeregt, er sieht gar nicht von seiner Arbeit auf, er denkt gar nicht an die eigentliche Aufgabe des Todes, ihn zu holen. Um so schärfer wird der Gegensatz zu seiner früheren wortreichen Todessehnsucht.

[2] Die Synonymität von deutscher Betonung und frz. *c'est . . . que* ist allgemein anerkannt. Man kann sie am besten plausibel machen, wo Rededeixis vorliegt und ein Wort der Rede in seiner zufälligen grammatischen Erscheinung durch *c'est que* hervorgehoben wird: Jean de Pauly, Sepher ha Zohar II, 491:

(= *c'est lui qui sera content*). Die Hervorhebung hat im Deutschen und Französischen darin ihren Grund, daß der selbstverständlichen und zu erwartenden Freude aller übrigen Menschen die ganz besondere einer bestimmten Persönlichkeit oder der selten zu erwartenden Freude der übrigen ein klarer Fall wirklich eintretender Freude gegenübergestellt wird: diese erscheint reliefartig abgehoben von einem Hintergrund; wir sagen im Deutschen auch in solchen Fällen: *Einer wird sich freuen: mein Freund,* was ganz im Gegenteil zum platten Wortsinn nicht heißt, daß «nur einer», sodern daß «einer» sich besonders freuen wird: mag auch die Freude anderer ungewiß sein, die des einen ist sicher. Oder wir sagen auch: *wenn niemand sich freut, der wird sich freuen,* indem wir das Bestreben haben, unseren gewöhnlichen Pessimismus für den vorliegenden Fall einmal auszuschalten. In dem Fall *c'est Madame la baronne qu'est mal* meint der Diener: 'etwas ist bei uns nicht in Ordnung. Frau Baronin ist die Ursache davon: sie ist krank' — es hebt sich die Herrin wieder von der Situation perspektivisch ab. Dagegen *c'est le chien qui rêvait* (als Meldung einer Person, die nach dem knurrenden Hund gesehen hat) mag man mit Strohmeyer als *c'est* [Bild:] *le chien qui rêvait* mit attributivem *qui r.* fassen. Bei meiner Deutung braucht man auch die Fälle mit negiertem Relativsatz wie *ce n'est pas ta fille qui demandera du scandale*, wo Schulze erwartet **c'est ta fille qui ne demandera pas du scandale* und diese Umstellung der Negation aus Kontamination mit dem Hervorhebungstypus erklärt, nicht weiter auffällig zu finden: es liegt gewöhnliche Hervorhebung vor: 'deine Tochter wenigstens wird keinen Skandal verlangen (andere täten es vielleicht)'. So hat die Sprache die Fähigkeit, einen Hintergrund, eine Bühne, eine Staffage von Statisten vor unserem inneren Auge aufzutürmen, die nur dazu bestimmt ist, der Hauptfigur als Folie zu dienen: die Sprache kann perspektivische Wirkungen erzielen. Der Hintergrund, von dem sich in unserem Fall die durch *c'est . . . que* hervorgehobene Vorstellung abhebt, ist der graue des Gewöhnlichen und Alltäglichen. Das *c'est . . . que* hebt hervor, daß «endlich einmal» etwas Besonderes komme. Es ist das Sinnbild menschlichen Strebens nach Einzigartigem, Individuellem, wenn man will Heldischem.

---

l'âme est recueillie et revêtue de cette enveloppe lumineuse qui entoure les esprits. C'est revêtue de cette enveloppe que l'âme jouit dans le paradis de toutes les délices (aus anderem Grunde zitiert Ztschr. 41, 472), vgl. span. *lo hermosos que son etc.*

II. Symbolisches neutrales *il*.

In der erwähnten Schrift: «Impressionisme et grammaire» (Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier, Genf 1920) unterscheidet Bally eine «impressionistische» oder «phänomenistische» und eine «kausale» oder «transitive» Form der sprachlichen Apperzeption: der Impressionist (dies Wort ausdrücklich bloß im engsten Wortsinn genommen, S. 2) gibt bei *il pleut* nur seinen Eindruck wieder, im Gegensatz dazu setzt die Ausdrucksweise *le vent souffle*[1] einen Erzeuger der Handlung, also Kausalität voraus. Der Verf. verfolgt dann in verschiedenen Sprachen (Deutsch, Französisch, Russisch) das Vorwiegen oder Verschwinden der sog. impressionistischen Ausdrucksweise, die kaum in einer Sprache einheitlich durchgeführt ist (*il me souvient — je me souviens* etc.), und deutet verschiedene Umstände an, die ihre Erhaltung begünstigen: das Vorhandensein synthetischer Formen, die sprachliche Ausbildung von Verbalaspekten, des Mediums, intransitiver Konstruktionen etc. Das Deutsche ist infolge aller dieser Umstände impressionistischer als das Frz.: *es glänzt der See* mit dem Ausdruck der vor uns werdenden Gesichtsempfindung hat im Frz. nach Bally nur literarische nominale Wendungen wie *des blancheurs de colonnes* als Entsprechung. «Non, décidément, le français d'aujourd'hui n'est guère plus tendre aux impressionistes que le français classique. Parler français est synonyme de parler clairement; c'est fort bien: mais tout se paie» (S. 19). Bally stellt also dem seit Rivarol tradionellen Lob der Klarheit des Frz. einen Tadel wegen seines Rationalismus (den man als sprachliches Betonen der Ratiocinatio fassen kann) gegenüber — ein im Munde eines Franzosen bemerkenswertes Urteil, das auf deutscher Seite schon oft geäußert wurde (vgl. zuletzt etwa Hofmiller, «Bemerkungen zur französischen Literatur» in *Süddeutsche Monatshefte* 17, 118), aber auch in Frankreich nicht neu ist: Taine schreibt in seinem *La Fontaine*, S. 69: «Notre style si exact et si net ne dit rien au delà de lui-même; il n'a pas de

---

[1] Mit *le vent souffle*, das Bally S. 5 mit Recht der Mythologie zuweist, vgl. *die Pfiffe pfeifen* bei Chr. Morgenstern und meine Bemerkungen hierzu in *Motiv und Wort*, S. 61, sowie Schuchardts Kritik, *Euphorion* 1920, 652. In ung. *esik az eső* (wörtlich 'der Regen regnet') sehe ich mit Szinnyey, Die Herkunft der Ungarn (1920), S. 54, das sprachliche Überbleibsel der urspr. Anbetung der Natur, also in diesem Fall des Windes. *Eső* ist mit Usener eine «Augenblicksgottheit» zu nennen. *Esik az eső* ist genau so mythologisch wie sp. *la mañana amanece, Dios amanece, amanece.*

perspective; il est trop artificiel et trop correct pour ouvrir des percées jusqu'au fond du monde intérieur».

Wenn auch an Ballys Grundgedanken nicht zu rütteln ist, so möchte ich an einzelnes Einwände knüpfen: Zunächst die Fassung des Terminus «impressionisme»! Zuerst wird erklärt, das Wort sei «sans arrière-goût artistique ou littéraire» gefaßt, dann wird aber doch das typische Requisit der «écriture artiste», *des blancheurs de colonnes*, herangezogen. Ich hatte angesichts des Titels erwartet, daß von Bally — etwa in der Art der ausgezeichneten Erlanger Dissertation von G. Loesch, «Die impressionistische Syntax der Goncourt» 1919 — der Nominalsatz als typisch impressionistische Ausdrucksform behandelt werden würde (etwa *De la pluie* als Einleitung eines Tagebuchblattes) — Bally hat denn auch gelegentlich hervorgehoben (S. 2), daß *le tonnerre!* oder eine Donner-Onomatopöie das einzige Äquivalent des synthetischen Eindrucks sei. Das *il pleut* ist also höchstens «impressionistischer» als *le vent souffle*, das *de la pluie* der «impressionistischste» Ausdruck. Man könnte *il pleut* entsprechend dem früher gewählten Terminus als «synthetische», *le vent souffle* als «analytische» Ausdrucksweise bezeichnen. Dort geht der Sprecher von einer Gesamtvision aus, hier sondert er die Protagonisten ab.

Ich möchte weiterhin den impressionistischen Gehalt des Nfrz. nicht so niedrig einschätzen wie der Verf. (S. 8): «Le français, qui exprime assez mal la pensée en formation, ne peut pas, comme l'allemand, rendre ces diverses phases au *moyen de verbes* (cf. *es glänzt*, *es glänzt der See*, *der See glänzt*, *der See ist glänzend*), mais tout au plus par des tours nominaux: *une blancheur*, *des blancheurs*, *des blancheurs de colonnes* . . .» Die deutsche und die frz. Serie decken sich nicht, weder streng inhaltlich noch durch die Ähnlichkeit der Situation: ich würde im Deutschen, wenn ich weiße Säulen immer deutlicher sehe, nicht sagen: *es ist weiß — es ist weiß die Säule — die Säule ist weiß*, sondern ganz genau wie im Frz. impressionistisch-nominal: *etwas Weißes! — weiße Dinger! — weiße Dinger wie Säulen! — weiße Säulen!* Oder etwa mit Verwendung eines Verbs: *Etwas glänzt — etwas Weißes glänzt — weiße Säulen glänzen* und genau so frz. *quelque chose brille là-bas — quelque chose de blanc* . . . Und nehmen wir selbst ein fiktives *es glänzt* in der angegebenen Situation an, so böte sich ein ähnlich impressionistisches (oder, wie ich sage, synthetisches) frz. *ça* (A. Pietrkowsky l. c. S. 48: «für Personen, wenn sie nicht als erkennbar hingestellt werden», mit Beleg aus Maupassant): *Je ne sus du premier coup d'œil: une femme ou une guenon? C'était vieux,*

c'était laid, ça semblait sale et c'était méchant . . .[1] *Ça* = 'das Etwas'. Konstruktionen wie *es bellt ein Hund, es glänzt der Rhein, es klopft jemand* sind übrigens genau so im Absterben begriffen wie frz. *il entre quelqu'un, il arrive un malheur.*[2] In affektiver oder alltäglicher Rede würde ich *ein Hund bellt, es klopft* sagen und *es glänzt der Rhein* klingt mir (abgesehen vom Inhalt) dichterisch. Mein Gefühl wird durch Ferdinand Gregori (Lit. Echo 1921, Sp. 1491) bestätigt, der die *es*-Füllsel nicht einmal «dichtenswürdig» mehr hält, «seitdem Goethe eines aus dem 'Heideröslein' wegstrich (Kasimir Edschmid hat ihm ja auch vor vier, fünf Jahren in Programmen Kampf angesagt)». Karl Kraus in seinem auch für Sprachwissenschaftler anregungsreichen Heft der «Fackel» (Juni 1921), «Zur Sprachlehre», S. 50 f. hat den Unterschied zwischen *es beginnt der Tanz* und *der Tanz beginnt*, aber auch den literarischen Charakter des *es* sehr fein, genau so fein wie Bally[3], herausgearbeitet: «Das 'es' — ein dichterisches und kein bloß 'rhythmisches' Element — dient der Anschauung: Taktstock, die Paare gruppieren sich. Oder: Programmpunkt innerhalb einer zeremoniellen Entfaltung, 'nun beginnt'. 'Der Tanz beginnt' ist der bloße Bericht, das Begriffsskelett der Handlung; aus dem Wissen heraus, daß 'es' der Tanz ist, was da beginnt, wird dieser gesetzt, wobei man weder ihn sieht noch die Stimmung, das 'es', woraus er hervorgeht. Man beachte den Unterschied zwischen dem Gedicht: 'Es rast der See und will sein Opfer haben' und dem Bericht: 'der See rast und will sein Opfer haben'. Kein Zweifel,

---

[1] Das zweite Beispiel der Verf. *(La bonne dit: Il est venu un m'sieur trois fois. — Qui ça est venu?)* gehört nicht hierher: *qui ça est venu?* ist eine Übertragung aus dem elliptischen Satz *Qui ça? = qui [a fait] ça?* in den Vollsatz: also gewissermaßen *qui ça est venu? = qui ça? + qui est venu?* (vgl. sp. *¿qué tal . . . ?*, dtsch. gelegentlich *wer ist das gekommen?*)

[2] Das Entstehen in der Natur wird durch eine parallele Wortstellung in der Sprache abgebildet, vgl. die Unterschiede der Wortstellung in den Titeln der drei Kapitel von Darmesteter's *Vie des mots: Comment naissent les mots — Comme les mots vivent entre eux — Comment les mots meurent.* Nachgeahmt dem Deutschen ist wohl die Stelle bei Fr. Jammes, *Clairières dans le ciel* S. 28: *Lorsque je pense à elle, il me semble que jase une fontaine intarissable dans mon cœur.*

[3] Er irrt, wenn er wie so oft einen gesunden Gedanken übertreibend schreibt: «Natürlich wissen die Sprachwissenschaftler von dieser dichterischen Funktion des wirklich vorangestellten 'es' auch nichts» — siehe Bally. Er irrt auch darin, wenn er 'Es werde Licht' von 'es beginnt der Tag' absondert und = 'es werde licht' setzt, also mit einem 'es' = 'das Chaos, die Sphäre, das All . . . . .' denn 'es werde Licht' ist doch nur die Übersetzung eines *fiat lux!*, hebr. *jehi ōr*, die genau das heißen, was Kraus nicht möchte: 'Licht werde'.

daß auch diesem 'es', das tatsächlich dem Subjekt 'der See' vorangestellt ist, etwas innewohnt von dem Erlebnis des Unbestimmten, dem sich das sinnlich Wahrnehmbare entschält . . . Die Sprache läßt zunächst beim Rasen des Sees verweilen, worauf erst das Bewußtwerden folgt, daß es der See ist, der sich so verwandelt hat, er, der ehedem lächelnde, und gar nicht wiederzuerkennen ist, während ihn das bloß aussagende Bewußtsein des Wetterreporters sofort erkennt. (Der neue Stilist, der nur Stadien der Wahrnehmbarkeit notiert, würde freilich auch: 'es wird Tanz' oder 'Rasendes ist See' sagen).» Man kann die geringe Unmittelbarkeit des *es* an folgenden Zeilen eines Aufrufs des Chirurgen A. Lorenz in der Wiener «Neuen Freien Presse» (22. IX. 1921) studieren: 'Erinnert euch an das denkwürdige Wort des Wiener Polizeipräsidenten am späten Abend jenes 8. Dezember 1881 vor dem brennenden Ringtheater: «Alles ist gerettet!» Leider war dieses Wort so falsch, daß es für lange Zeit ein Symbol der Unwahrheit blieb. Aber diese Unwahrheit hat das Gute gehabt, die Wiener Rettungsgesellschaft ins Leben zu rufen. Um ihr vierzig Jahre nach der Gründung nicht nur ein mühseliges, sondern auch ein tatenfrohes Fortleben zu sichern, braucht es nichts, als daß ihr zur Sühne eurer Sünden an der Wiener Rettungsgesellschaft das geflügelte Wort wahr macht: «Es ist alles gerettet!»' Unter dem unmittelbaren Eindruck des Berichteten steht *Alles ist gerettet!* (vielleicht noch unmittelbarer wäre Telegrammstil «*Alles gerettet!*»), nachdem sich dieser unmittelbare Eindruck verflüchtigt hat, das wissenschaftlich-kühl-referierende «*Es ist alles gerettet*». Das *Dtsch. Wb.* nennt das vorbereitende *es* einen «Vorboten» des Subjekts — wir können das Bild weiterführen: wo uns etwas auf die Seele brennt, schicken wir keine Boten, sondern kommen selber.

Was dem Frz. (und dem Romanischen) abgeht, ist nicht so sehr die Möglichkeit, die Phasen eines Gedankenablaufs zu schildern (die thematisch arbeitende Fügung *lui, il ne sait rien* spricht schon dagegen), sondern ein äquivalenter Ausdruck für das W e r d e n, das in *devenir* nur mangelhaften Ersatz findet: vgl. etwa *ich wurde rasend* mit *je rageais*, das so sehr das innere Wachstum betonende *es wird aus mir nichts* gegenüber aktivistischem *je n'arrive à rien* (ähnlich it. *si fa soldato* 'er w i r d Soldat', mit Betonung des Darüberstehens und Lenkens der äußeren Entwicklung, genau wie *fa il soldato* gegenüber dtsch. *er ist Soldat*, worüber man eine hübsche Deutung aus dem stets in sich ruhen bleibenden, nicht im Beruf deutsch aufgehenden italienischen Volkscharakter bei P. D. Fischer,

Italien und die Italiener [1899], S. 353 finden kann), *que devenez-vous?* wird selbst ganz aktiv: 'wo bleiben Sie? was machen Sie?', *d'où devenez-vous?* 'woher kommen Sie?' Auch das Surrogat *rimase maravigliato*, kreol. *ficar* 'werden' (wie ähnlich dänisch *blive* 'werden', alb. *mbetem* 'bleibe' > 'werde', Pedersen, *Alb. Texte*, Glossar) gibt urspr. nur ein Resultat, das dann allerdings sekundär zu einer Entwicklung umgedeutet wird. Weiter gehört hierher das Fehlen eines richtigen Passivs (vgl. Meyer-Lübke, Festschr. z. 8. Neuphilologentag, S. 2; Vossler, *Frankreichs Kultur* etc., S. 182)[1]: *il est battu* setzt einen Zustand an Stelle von *er wird geschlagen*, *on ne fume pas ici* moralisiert, ohne einen faktischen Vorgang auszudrücken, *la maison se vend* belebt das Unbelebte. Aus dem Fehlen eines richtigen Passivs im Romanischen hat man schon öfters Schlüsse gezogen, indem man ein Unverständnis dieser Völker für organisches Wachstum annahm[2] (vgl. meinen *Anti-Chamberlain*, S. 36).

---

[1] Wenn Vossler das Fehlen des Passivums «barbarisch» findet, so könnte man allerdings auch das Überwiegen der Passivkonstruktion im Deutschen, das Wustmann als Manie unserer Juristen und Zeitungsschreiber gebrandmarkt hat, beanstanden: man könnte vielleicht sagen, es entspringe dem objektiv sein wollenden religionslosen Tatsachengeist, der nirgends einen Urheber, sondern überall Gegebenheiten sieht, also dem gehorsamen Determinismus des Maschinenzeitalters: ist dieses Passiv doch eine «gemein neueuropäische Neuerung» (Schuchardt, WZKM 16, 36). Das Kanzleimäßige des Passivs sieht man etwa an programmatischen Äußerungen wie K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* S. 53: «Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muß erwählt sein. *Begnügt darf sich nicht werden* mit der geglaubten, gewähnten, notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt sein und unverfälscht gespiegelt werden.» Der Volkssprache ist das bureaukratische Passiv wohl fremd, vgl. was A. Eloesser in *Frkf. Ztg.* (20. VII. 1921, 1. Morgenausg.) vom richtigen Berliner erwähnt: «Auch das Passivum kommt ihm zu buchmäßig vor. Eine besorgte Mutter wird ihren weinenden Jungen nie fragen: 'Bist du verhauen worden?', sondern es heißt: 'Haben se dir verhauen?'. Der Berliner besteht auf Aktivität und geht vom handelnden Subjekt aus, auch wenn sich Zweck und Ausgang der Handlung einmal gegen ihn selbst richtet.»

[2] Vgl. etwa das Kapitel «Das deutsche Werden» in Bertrams *Nietzsche* («Der Deutsche ist nicht, er wird, er 'entwickelt sich', sagt Nietzsche, für den der Gegensatz der Worte Wirklichkeit—Realismus einen tieferen Sinn birgt) oder Wyplel, *Sprache und Wirklichkeit*, S. 170: «Jeder Vorgang der Wirklichkeit bietet der Erschließung zwei Seiten, die tätige, die leidende. Ist es da nicht interessant zu beobachten, daß der Franzose, der Romane überhaupt, sich besonders für den tätigen Teil interessiert, der Germane, der Engländer hingegen gern seine Teilnahme dem Leidenden zuwendet?» Vgl. auch Scheler über die dynamische deutsche, die statische frz. Wissenschaft in *Krieg und Aufbau* 1916 (Aufsatz «Das Nationale im Denken Frankreichs». Daher auch die deutsche Vorliebe für

Bally meint (S. 11), die Sprachen, die die unpersönliche Konstruktion liebten, seien dieselben, die ein unbestimmtes Neutralobjekt begünstigen (dtsch. *er hat's gut*) — wieder aber ist das kein Vorzug des Deutschen: vgl. frz. *l'échapper belle*, *se la couler douce* und die zahlreichen Argotbeispiele bei Bauche, S. 158, und Esnault, *Le Poilu tel qu'il se parle*, s. vv. *le*, *la*, ital. *farla finita*, *svignarsela*, *cavarsela*, *passarsela bene*, *chi la dura la vince*, *non la sta così*, deren zahlreiche Vermehrung sich dadurch erklärt, daß sie durch die Ellipse eines mehr oder weniger den Sprechern vorschwebenden Wortes eine Intimität und Familiarität schaffen, die größer ist als bei dem farblosen neutralen Akkusativ (vgl. *Ital. Umgangsspr.* S. 131 ff.). Ferner frz. *en savoir long*, besonders *ne pas s'en faire* entsprechend *es zufrieden sein* (mit genitivischem *es*). Dieses unbestimmte Objekt scheint mir eine Eigentümlichkeit der familiären Sprechweise aller Sprachen, indem gemeinsame Situation oder geistige Intimität den Sprecher der Präzisierung überhebt: es ist kein Zufall, daß derlei in allen Soldatensprachen und Sondersprachen sich findet. Wenn Kaiser Wilhelm sein berühmtes *wir wollen sie dreschen* zu einem Gelehrten sprach, so schuf er damit eine gemeinsame Atmosphäre zwischen sich und seinem Partner, Intimität, Familiarität; soldatenfrz. *remettre ça* ʿwieder angreifenʾ ist nicht anders zu erklären.

S. 12 bewertet Bally die «manifestations semi-lexicologiques» der Verbalaspekte im Deutschen (*arbeiten* — *erarbeiten*) höher als die «artifices de vocabulaire» des Frz. (*prendre la fuite*, *ne pas cesser de rire*). Aber auch das Frz. hat bemerkenswerte Ansätze zu Verbalaspekten (vgl. Barbelenets Artikel im Meillet-Festband und Meinickes Arbeit über das Präfix *re-*): *couvrir* — *recouvrir* etc., dem ich das soldatensprachl. *ne pas défumer* u. a. ʿnicht aufhören zu rauchenʾ, ferner *il eut un rire* ʿer lachte aufʾ gegenüberstelle.

Trotz all dieser Einwände ist natürlich nicht zu leugnen, daß das Frz. im allgemeinen seine logische Klarheit um den Preis einer die Welträtsel negierenden Geheimnislosigkeit erkämpft hat: von einem ʿstato geometrico, piuttosto geometria che linguaʾ (Colagrosso, *Studii stilistici*, S. 92) hat schon Leopardi gesprochen. Das Mathematisch-Werden hat der Sprache das Mitfühlen romantischer Schauer versagt. Ich möchte darauf hinweisen, daß das Frz. hier weitergegangen ist als die anderen romanischen Sprachen, vor allem als

---

das Präfix *ur-*, das Loslösung des Werdens aus einem Chaos bedeutet, etwa im Stile Rich. Wagners oder Gundolfs und das Mißfallen des Franzosen Piquet (*Rev. germ.* 1921, S. 452) an solchen Bildungen.

das Spanische, das mehr phänomenistisch geblieben ist. Die folgenden Angaben stelle ich größtenteils aus R. Lenz, *La oración y sus partes* zusammen: sp. *ello es que*; *llaman* 'on frappe' (auch wenn man weiß, wer der Klopfende ist, *Aufsätze*, S. 148); *diz* oder *dizen* 'on dit'[1];

[1] Ich stimme Hanssen (*Gram. hist.*, S. 246) und seinen Gewährsmännern nicht zu, wenn sie behaupten, span. *diz (que)* im Sinn des deutschen *sollen* (*Circe diz que convertía los hombres en animales* 'soll verwandelt haben') gehe auf lat. *dicitur* zurück wie rom. **sequit* auf *sequitur* (Herzog behauptet das auch gar nicht, sondern belegt nur ein *dicit* im Sinne von 'dicitur'). Auch Cuervos (Dicc. II, 815) Ansicht (*diz que* = *dicen que*) ist wohl zu verwerfen, wenn auch schon Valdés (bei Cuervo l. c. 818) gleiches zu meinen scheint. Vielmehr ist von dem bei Cuervo l. c. 820 belegten *decir* (von Dingen) 'besagen' (*el refrán*, *el libro dice*) auszugehen: Cuervo selbst belegt *en el libro dice*, das er aus *en el libro se dice* + *el libro dice* erklärt. In einem Fall wie *Tenga ahí*; *y de ver me haga merced si dice ahí Pedro Gil. — Aquí dice Perejil. — Pues deletréelo usted. — Perejil dice* kann man 'besagt es' oder 'heißt es', 'lautet es' übersetzen (vgl. dieselbe Entwicklung bei deutsch *lauten* und bei *rezar*: *reza así* 'es lautet so', vgl. *el calendario reza agua*). [Ähnlich jetzt auch Zauner, *Aspan. Elementarb.*[2] S. 172, vgl. auch aus anderen Sprachen Beispiele bei Sturtevant, *Mod. Langu. Notes*. 1916, S. 88; Kieckers, *Glotta* 1921, S. 184; Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax*, S. 113.] Übrigens ist vlt. *dicit* 'man sagt' (auch *debet* 'man darf') von Löfstedt, *Spätlat. Stud.* S. 56 ff. belegt. — Damit fällt eine — von v. Ettmayer, *Ztschr.* 41, S. 45 ff. übrigens nicht erwähnte — Stütze für dessen Theorie: it. *vien fatto* = lt. **venitur factum* (mit Supin und mit Ersatz des passivischen **venitur* durch *venit*), die mir tatsächlich, wie v. Ettmayer voraussieht, nicht klar ist: E. konstruiert aus I. *miles venit ereptum* folgende Stadien:

II. **venitur ereptum puellam a milite*
III. **venit ereptum puellam a milite*
IV. *puella venit erepta,*

also *puella venit erepta* kommt erst sekundär zustande.

Die Gründe für diese komplizierte Stufenfolge sind: 1. daß *venire* + Part. Pf. wie auch *venire* + Adjektiv im Lat. nicht belegt sind, 2. daß ein *amicitia venit facta* keinen Sinn hätte, weil nicht das Entstehen des Subjekts, sondern die im Part. ausgedrückte Eigenschaft desselben im Vordergrund stehen müßte, 3. die Häufigkeit des unpersönlichen Passivs im Ladinischen dort, wo ein 'es ereignet sich, daß' ergänzt werden kann. Gegen 1 bemerke ich, vor allem rein methodisch, daß mir ein im Romanischen vorliegendes Nebeneinander wie it. *venir buono* (Petr.), *venir meno* — *venir fatto*, sp. *venir lleno* — *cerrado* (genau entsprechend *andar superbo* — *andar* + Partizip), besonders lothr. *venir las* — *venir essuyé* (Franz, S. 45) mehr zu bedeuten scheint als die Nichtbelegtheit des Typus im Lat. und daß ich ein *venire* + Partizip eher an *venire* + Adjektiv anschließen würde als an ein erst durch allerlei Zwischenstadien wanderndes *venire* + Supinum, das ja nirgends im Romanischen in unanfechtbarer Form erhalten ist. Gegen 2: Die Meinung des Verfs., ein »die Freundschaft ergibt sich als eine gemachte« sei sinnlos, paßt allenfalls für den von ihm gewählten Beispielsatz, indem mit dem Augenblick, da von der Freundschaft etwas ausgesagt wird, Freundschaft dasein muß — anders aber steht der später von ihm herangezogene Fall *puella venit*

amanece 'es wird Tag'; *se invoca á los santos* (wie lt. *vitam vivitur*); *pésame* 'ich bedauere', *me avergüenza* 'ich schäme mich'; ptg. *têr um movimento* 'eine Bewegung ausführen' (noch weitergehend als frz. *avoir un rire* und der bekannten Passivität des portugiesischen Volkscharakters

---

erepta, wo in *puella* das *erepta* nicht inbegriffen ist. Und schließlich muß man auch den einen Satz nicht *verbum dictum — venit* 'das Sprechwort kommt' interpretieren, sondern *verbum — dictum venit* mit Ersatz eines *dictum est* durch *dictum venit*, also mit Betonung des Punktuellen. 3. ist schließlich eine ladinische Spezialität. Gegen v. E.'s positiven Vorschlag wende ich vor allem die Bedeutung des Zufälligen ein, die der ital. Konstruktion *viene fatto* eignet: *mi vien veduto, pensato, detto, fatto* (vgl. Meyer-Lübke, *Rom. Synt.*, S. 330 f.) = *mi viene in testa, in visione, a capello, a taglio, torna comodo* etc. (genau so dtsch. *es kommt mir zu bedenken, wissen, sehen* [Dtsch. Wb. s. v. *kommen* 6e]. Auch das Punktuelle des auxiliaren *venire* (Petr.: 'in un senso speciale che indica l'attualità delle passioni, del fatto [non però nei tempi composti di *Venire*]') knüpft an die materielle Bedeutung eines *viene = avviene* 'es geschieht' an. Bei der Deutung E.'s *ereptum venit* aus dem Supinum 'er kommt im Begriffe zu rauben' wäre gerade eine «inchoativ-präsentische» Bedeutung zu erwarten. Ferner sehe ich keinen Parallelfall (außer dem der Deponentia), wo im Romanischen eine Passivform (wie *venitur* durch *venit*) durch eine aktive ersetzt worden wäre — ein Fall wie sp. *diz*, der so aussieht, ist oben erklärt, die Fälle bei Lindsay (*'somnior' dicendum, non 'somnio'*) hängen mit dem Schwund der Deponentia zusammen; der Typus afrz. *faire escouter* ist wieder anders zu beurteilen: *auscultari* > *-e*; *muer* 'sich mausern' gegenüber *mutari* ist ebenfalls ganz anders geartet. Die unpersönliche Konstruktion des Romonschen *era de chormeing engratiau* 'wir dankten herzlich', wörtl. 'es wurde gedankt' ist etwas sehr Ursprüngliches in allen Sprachen: das lt. *itur in antiquam silvam* wird ja als der erste Kern eines Passivs betrachtet ('man geht' > 'es wird gegangen') und genau so entwickelt sich nfrz. *on va* zum Passiv. Genau so setzt Dante dort, wo Leiden geschildert wird, die Leideform mit unpersönlichem Subjekt: *Ma fu'io sol colà, dove sofferto Fu per ciascun di toglier via Firenze, Colui che la difesi a viso aperto* (Inf., X 91—93). Da ich E.'s Deutung des it. *vien fatto* usw. nicht annehmen kann, so ist für mich seine neuerdings verteidigte Deutung des *venes. u avirtu vos ouli* 'es würden euch eure Augen geöffnet' (nach E.: 'es würde euch geöffnet werden euere Augen', letzteres Akkusativ trotz der äußeren Nominativform) — mit einem *venes = venit(ur)* + Supinum wie *venit ereptum puellam* in unpersönlichem Gebrauch wie it. *piove sassi* — unannehmbar. E. könnte sich auf air. Fälle *Ztschr.* 4, 153, lt. *vitam vivitur*, sp. *se invoca á los santos* berufen (denen *vita vivitur, los santos se invocan* nachfolgen), aber in diesen Fällen sind eben lt. *-ur*, sp. *se* als Exponenten der unpersönlichen Auffassung vorhanden, nie dürfte dieser Exponent, auf den es ankommt, schwinden (etwa *vita vivit* oder *invoca á los santos*). Daß vollends in *il arrive deux étrangers* das Substantiv «Resultatsobjekt zu *il arrive*» sein sollte, wird wohl kein Romanist zugeben: 'es kommt — wen oder was?', also wie *piove sassi* 'es regnet — was'?? Das könnte man sich nur als sekundäre Umdeutung im frz. Bewußtsein nach *il y a, il faut* denken (das übrigens seinerseits eher nominativisch empfunden wird), nie wäre es möglich, entsprechend *il me le faut* sich *il arrive deux étrangers* in *il les arrive* umzusetzen.

entsprechend); *lo hermoso* 'das Schöne'; *quedarse*, *estarse* mit einer echt medialen Nuance der Energie, während frz. *se mourir* passiver ist als *mourir* und eine langsame Entwicklung ausdrückt; *cumplir con un deber* 'eine Pflicht erfüllen', kreol. *pegar con* 'jem. schlagen' (Schuchardt, *Kreol. Stud.* IV, 33; IX, 227), *matar á un hombre*, in den letzten drei Beispielen ein deutliches Ausweichen vor grammatischem Ausdruck direkter Einwirkung auf ein Objekt; *estoy haciendo algo* wie engl. *I am working*, rheinl. *ich bin am Arbeiten* mit herausgearbeitetem Verbalaspekt (so auch *he escrito* — *tengo, llevo, traigo escrito*). Nicht umsonst fühlen sich viele Deutsche von spanischer Ausdrucksweise mehr angeheimelt als von der französischen.

In der Polemik mit Brugmann, «Der Ursprung des Scheinsubjekts 'es'», der rein grammatisch betrachtend absolute Bedeutungslosigkeit des *il*, *es* in *il pleut*, *es regnet* angenommen hatte, scheint mir Bally recht zu haben, der in dem unpersönlichen Pronomen bald etwas wie 'die Situation' bald wie 'der Erreger' sieht. Auch Haas, *Nfrz. Syntax*, S. 52 spricht mit Recht von der ursprünglich demonstrativen Bedeutung des *il*, die in eingeschobenem *il est vrai* noch erhalten ist. Hier scheinen mir zwei Gesichtspunkte auseinanderzuhalten zu sein: der mechanisierende Einfluß des Systemzwangs und der psychische Inhalt, den der Sprecher hineinlegt oder hineinlegen kann.[1] Das *es* in *es regnet* hat nach Schuchardt (*Anthropos* 1914, 343) keine größere Bedeutung als die eines blinden Fensters, das man im zweiten Stockwerk eines Hauses angebracht hat, weil sich darunter, im ersten Stock, ein wirkliches Fenster befindet, und nach Brugmann, IF. 39,

---

[1] Ich unterschreibe also nur bedingt, was Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale* sagt (S. 196): «Quand un Français d'aujourd'hui dit 'il vente', on parle à juste titre d'un verbe 'impersonnel', si la forme employée signifie simplement que 'le vent souffle', et on ne fait allusion à l'action d'aucune personnalité définie; mais quand un poète de l'époque védique disait *vâti*, il voulait dire que *vâyu*, qui est le vent, mais qui est aussi un agent ayant une personnalité, un 'dieu', exerce son activité spécifique de 'venter'. Linguistiquement, les deux constructions ont l'air toutes pareilles; mais elles expriment deux mentalités absolument différentes l'une de l'autre». Ich denke (s. o.), daß ein *il vente* jederzeit mythologisiert werden kann (in unserem Empfinden und auch grammatisch: *cela vente*). Meillet spricht als moderner Laie — aber das Religiöse ragt viel tiefer in unser Leben hinein als wissenschaftliche Aufklärung meint (vgl. meine Vossler-Rezension, *Lbl.* 1921, Sp. 81 ff.). *Es* ist nicht wesensverschieden von *Gott*: *es* kann dieselben Schauer verbreiten wie *Gott* und *Gott* ist nicht weniger der Grammatikalisierung untertan als *es* (vgl. *Lbl.* a. a. O.). Ich lese im Literaturbl. der Frankf. Ztg. vom 7. Juli 1922 die Worte des Theologen Niebergall: «Ist es wirklich so viel wissenschaftlicherer und sicherer, von der letzten und höchsten Wirklichkeit mit einem *Es*, als mit einem *Er* zu sprechen?»

138 ist das urspr. demonstrative *-t* (= **to*) von *pluit* das suffixale Äquivalent des «Präfixes» *es*. Deshalb ist aber doch unzweifelhaft, daß der Sprecher in dem *es* einen Inhalt fühlt, daß das *es* die Synthese einer Gesamtvision vornimmt (übrigens genau wie das *-to* 'das' im *-t* von *pluit*). Abgesehen von den irrtümlichen Auffassungen von *es werde Licht!* (s. o. Anm.) unterschreibe ich wieder, was K. Kraus von dem *es* sagt: «Das stärkste Subjekt, das es im Bereich der Schöpfung gegeben hat, jenes, das Licht wurde, jenes, das Tag wird, jenes, das Abend werden will . . . Es: das Chaos, die Sphäre, das All, daß Größte, Gefühlteste, welches schon da ist vor jenem, das daraus erst entsteht . . .»; «wenn 'es schön ist', ist da auch noch das 'es' vorangestellt? Einem Prädikat? Vielleicht steht's doch bloß für 'das Wetter', 'das Draußen', für das, was als die Summe der bezüglichen Sinneseindrücke das große Neutrum der Natur ausmacht?» Das große Neutrum der Natur — das ist die richtigste Definition des *es*, anders gesagt, das *es* entstammt der mythenbildenden Phantasie des Menschen, *es regnet* ist genau so mythisch wie *Juppiter tonat* oder sp. *Dios amanece*. *Es* ist nichts als eine Umschreibung für *Gott*, wenn man den Gottesglauben als etwas Überlebtes ansehen will, ein Euphemismus — *es* ist ein blindes Fenster, jawohl, durch das wir aber in das Unendliche schauen und durch das uns das Unendliche hereinzuschauen scheint.[1] *Es* ist der positiv aussehende Ausdruck unserer Negativität, unseres Ignorabimus, unseres Verzichts auf Erkenntnis. Nicht umsonst sagt man scherzhaft: *Sie regnet*. Das ist nicht bloß eine grammatische Variation, sondern entstammt dem dunkeln Gefühl, ein Erreger müsse doch da sein, nur sei man sich über dessen genaue Beschaffenheit nicht klar. Vielleicht ist doch die Weltanschauung an dem *es* mehr beteiligt, als die Grammatiker Brugmann und Bally vermeinen. Da ja *pluit* oder afrz. *souvient moi* = *subvenit mihi* doch an und für sich mythisch gedacht sind (was m. W. niemand bestreitet) und gar Ausdrücke wie *es h e r r s c h t Ruhe*, *den h a t e s ordentlich*[2] auf Besessenheit durch ein höheres Wesen weisen,

---

[1] Manchmal ist das blinde Fenster auch noch stehen geblieben, als das «sehende» schon längst aufgehoben war: wir haben ital. *canto, -i, -a; piove, fa freddo* usw. — daneben *(e)gli è vero;* ähnlich heute im Katal. neben Nichtaussetzung des Pronomens einige Reste eines alten *ell crema, ell es ver* (*Neuph. Mitt.* 1920, S. 131).

[2] Wienerisch (Stürzer, *Die Lamplgasse*, S. 118): *Servas, den hat's gsund, der hat an schön Schwamma brockt.* Gemeint ist: der Rausch, der oft als mythisches Wesen dargestellt ist (vgl. Riegler, *Wörter u. Sachen* 1921, 129 ff).

wie sollte das vorgesetzte *il* nicht in dieselbe Richtung weisen? Und wie erklärte man, außer indem man an eine mythische Macht denkt, *es will Abend werden*, sp. *quiere amanecer* (Celestina, auto XIV) ital. *vuol piovere*, frz.-dial. *il veut pleuvoir* (Franz, Bauche l. c.) usw., wobei also Schopenhauers Welt als Wille grammatisch ausgedrückt scheint?[1] Ferner haben wir nicht nur *il*, *es* bei den Verben für atmosphärische Erscheinungen, sondern auch *cela*, *das*, also gerade die bedeutungsstärkeren Exponenten einer Synthese: dtsch. *wie das regnet!* oder *das regnet ohne Unterlaß* zur Veranschaulichung der Intensität des Regens; dän. *det regner*, frz. *comme ça pleut!* (Haas, *Neufrz. Synt.*, S. 52, der *il fait chaud* mit *ça chauffe* vergleicht; El. Richters Behauptung, *Ztschr.* 39, 740, man könne so nicht sagen, ist unrichtig), span. *¿como anda eso hoy?* (Coloma, *Juan Miseria*, S. 147); *Vaya, siéntese Su Señoria! . . . Esto está fresquito* (Alarcón, *El sombrero de tres picos*, S. 73/4), die zeigen, wie ursprünglich in *comment ça va-t-il?*, *il fait un peu frais ici* eine Gesamtvision gegeben wurde, vgl. noch mit *c'est ici* 'hier sind wir angekommen' Pereda, *Peñas arriba*, S. 56: *Aqueyu ya está aquí — Y como «aqueyu» era mi equipaje, y «ayí» mi habitación . . .*[2], ferner andal. *aqueyo está cada vez peor* usw. Bemerkenswert ist ja, daß dort, wo irrationale oder nicht ohne weiteres denkbare, auf ihren Urheber zurückführbare Handlungen geschildert werden, sofort die Mythisierung der Rede durch ein *es* durchgeführt werden kann:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?
— — — — — — — — — —
Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.
(Verlaine, Romances sans paroles.)

Il pleure, so würde der Grammatiker sagen, ist von *il pleut* attrahiert — ich meine, *il pleure* ist die sichtbare Auswirkung der

[1] Meine Frau sagt: «Mir will schlecht werden, aber ich will nicht» — Fatalismus und Aktivismus nebeneinander und im Kampf miteinander.

[2] Ob Peredas Deutung (*aqueyu* stelle das einfahrende Gefährt dar) richtig ist? Dann sollte es doch wohl *eso* oder *esto* heißen. Nicht eher 'das' (unser Ziel usw.)?

in *il pleut* latenten Mythologie. Das *il* ist dabei wichtig: ob wohl im Ital. ein *piange nel mio cuore* 'es weint' möglich wäre? Ähnlich im Deutschen: wo kein bestimmter Agent (Akteur) angegeben werden kann, tritt *es* ein: Lily Braun, *Lebenssucher*, S. 54: «'Der weiß nicht mal, wo die Universität ist', *lachte es* vielstimmig durcheinander» (nicht wesensverschieden von «es tönte aus dem Kreise»), und nun, mit absichtlicher Ausschaltung des Persönlichen (dies., *Memoiren einer Sozialistin* II, 339): «Mir war so wohl, — so wohl! Warum nur?! Und in mir antwortete es ganz deutlich: weil du frei bist». Nicht: «ich antwortete mir» (Dialog zweier Ichs), sondern «es in mir» (der Dämon, der sprachlich ebenso zwingend wirkt wie die naturhafte Ananke). Wenn Gundolf beim Schicksal des Menschen δαίμων, ἀνάγκη und τύχη auseinanderhält, so sind diese sprachlich identisch ausgedrückt. Für die Sprache ist das Gefühl des Menschen eine ebenso zwingende Macht wie das äußere Geschick. Die Sprache proklamiert das Irrationale des von seinen Empfindungen und Gedanken beherrschten Menschen. Es liegt eine Entindividualisierung, eine Auflösung des Menschen in Determinismus vor[1] (diesmal wird sogar der Indeterminismus, die innere Freiheit, in der sprachlichen Form des Determinismus geäußert, was einen paradoxen Gegensatz bildet). Es könnte daneben auch heißen «ich tönte nur Freiheit», womit der Mensch dem Instrument gleichgestellt wäre — aber das Gesetzmäßige des inneren Zwanges ginge verloren: das Instrument spielt nicht (wenigstens im allgemeinen nicht: siehe die Äolsharfe!) von selbst. Noch ein Beispiel: Vossler will in seinem Buche «Salvatore di Giacomo» das «Geheimnis» der pädagogischen Meisterschaft seines Lehrers, dem das Buch gewidmet ist, ergründen (S. 4): «Zuletzt aber bin ich hinter das Geheimnis Ihrer Kunst gekommen . . . Bei allem, was Ihnen begegnet . . . haben Sie überall und immer . . . Ihre Schüler im Sinn: 'Wie bringe ich nur diese schwierige, verwickelte Geschichte meinen lieben unbeholfenen Studenten am besten in den Kopf? . . .' So ungefähr, stelle ich mir vor, gräbt es und wühlt es in Ihnen und ruht nicht, bis die zweckmäßigste Form

[1] Vgl. etwa die Äußerung Spenglers (*Preußentum und Sozialismus*, S. 27): «Der Spanier fühlt eine große Mission in sich, kein 'Ich', sondern ein 'Es'. Er ist Soldat oder Priester. Er dient Gott oder dem König.» Derselbe Militarismus hat das *on* der Soldatensprache erzeugt (*Aufsätze*, S. 160 ff.): es ist der Ausdruck der Typen- und Nummernhaftigkeit, der Anonymität des Soldaten der modernen Demokratie (*on est égaux*), das sprachliche Äquivalent der Siegesfeiern für den «unbekannten Soldaten».

gefunden ist.» In dem «es» spricht sich so recht das Unvermögen des Schülers aus, das verwickelte Gemütsleben des Lehrers (das selbst als ein unbegrenzter Komplex erscheint, in dem, innerhalb dessen sich ein Graben und Wühlen abspielt), das Geheimnis der Persönlichkeit zu ergründen, zugleich aber das nach immanenten Gesetzen, selbstherrlich, unfesselbar und naturnotwendig arbeitende Innere dieses Lehrers — kurz eine Anschauung von der Unermeßlichkeit und Zwangsläufigkeit unseres Innenlebens, der aus dem Rationalismus einer zergliederten Psychologie ins weihevolle Dunkel des Irrationalen, Mythischen, Ewig-Geheimnisvollen gerückt wird. Vgl. noch deutsch *mich dünkt, es gedenkt mir — ich denke*, engl. *methinks — I think*. Der Anti-Intellektualist und Emotivist Barrès sagt (*Leurs figures*, S. 768): «L'intelligence quelle petite chose à la surface de nous-mêmes! Certains Allemands ne disent pas 'je pense', mais 'il pense en moi'; profondément, nous sommes des êtres affectifs»[1] (vgl. Curtius, *Maurice Barrès*). Doch ist eine derartige Darstellung des Innenlebens nicht Eigengut des Deutschen, vgl. Duhamel, *Confession de minuit*, S. 127: *Dire que je pensais avec activité, cela pourrait donner à croire que je m'appliquais à penser, que je m'y appliquais volontairement, victorieusement. Eh bien, non! En réalité, ce qu'il y avait de frappant c'était bien plutôt la passivité avec laquelle je pensais. J'étais visité, traversé, brutalisé, violé par maintes pensées que je subissais sans les provoquer en quoi que ce fût. Puis-je dire que je pensais? Puis-je m'attribuer ce mérite? N'étais-je pas plutôt le témoin impuissant, la victime? N'étais-je pas plutôt le champ de bataille ravagé? Non, vraiment, je ne pensais pas, je ne faisais rien pour penser. On pensait en moi, à travers moi, envers et contre moi. On pensait sans se gêner, à mes frais, comme on bivouaque en pays conquis.* Das *on pensait en moi* ist die genaue Entsprechung von *es dachte in mir*: *il pensait en moi* wäre wohl nur wie oben *il pleure* neben *il pleut* in der Nachbarschaft eines unpersönlichen Verbs oder als stilistisches Wagnis wie bei Barrès möglich: *il pensait* 'es dachte' ist das Opfer der ge-

[1] Das Georgische, das 'mir Gedanke ist' für 'ich denke' sagt, scheidet nach F. N. Finck, *Die Haupttypen des Sprachbaus*, S. 133 so ziemlich Tat- von Empfindungsverben. — Bahr, *Preuß. Jahrb.* 1921, S. 13f. sagt richtig: «Es fällt mir etwas ein. Dieser Satz beschreibt den Zustand, den jede künstlerische, ja schon auch jede höhere wissenschaftliche Fähigkeit voraussetzt, ganz genau. Nur enthält er lauter Unbegreifliches. Irgendetwas fällt in mich herein. Aber woher? Wer läßt es fallen? Liegt es an mir, daß er es gerade mir einfallen läßt?...» — [Sehr schön schreibt jetzt Meringer, *W. u. S.* 7, 66, über das *es* als Ausdruck geheimnisvoller innerer Kräfte.]

fährlichen Homonymie *il pensait* 'er dachte' (bei *il pleut* gibt es dagegen keine Zweideutigkeit). Um der Homonymie zu entgehen, gibt es aber noch ein anderes Mittel[1]: wie *il pleut* ein *ça pleut* neben sich hat, so konnte ein unbestimmtes Etwas in uns oder außer uns durch *cela* wiedergegeben werden: Philippe, S. 81: *Elle ressentit encore ce poids d'angoisse qui, depuis hier, l'empêchait de respirer. Elle se rappela tout, et cela s'appuyait à deux genoux sur sa poitrine comme un monstre en colère* (*il s'appuya . . . comme un monstre* enthielte das vorbereitende *il* wie in *il arrive deux étrangers* 'es drückte auf mich gewissermaßen ein M.'); Dorgelès, S. 312: *Repose-toi là et à la nuit, quand cela tirera moins, vous partirez*: genau nach *cela fait des éclairs* (Franz, a. a. O.); nicht *on tire* 'es wird geschossen', sondern 'es schießt' mit noch größerer Verwischung des Täters, mit einer Gleichstellung mit atmosphärischen Erscheinungen, also Mythisierung. *Cela* ist etwas stärker betont als *il* und dtsch. *es*: *cela* kann — ebenso wie das in dieser Funktion konkurrierende *la chose* — ein selbständiges Subjekt sein (während ein *das Herz, auch es bedarf des Überflusses* bei C. F. Meyer etwas überrascht: nach frz. *le cœur, lui aussi?*). Mit dem Nachweis dieses *cela* ist wohl auch die Behauptung Brugmanns, «jener Eindruck des Geheimnisvollen in jenen *es*-Impersonalien sei nur in germanischen Sprachen erreichbar», widerlegt. Der Zusammenfall von *il* 'er' und *el* 'es' zu *il* 'es' kann daher auch nicht für diese angebliche Tatsache ins Feld geführt werden, da die Sprache sich eben mit *cela* oder *on* behalf.

Ich stimme E. Richter nicht bei, wenn sie einerseits bei der Wiedergabe von Brugmanns Gedankengang S. 739 erwähnt, das *es* in *es regnet* drücke aus, «daß das Geschehnis wirklich unpersönlich vor sich geht», anderseits S. 740 *il ajorne* 'es wird Tag' aus formalen (*il* in *il vient* war zur Kennzeichnung der 3. Person geworden) und rhythmischen Gründen (Anfangsstellung des Verbs erforderte das Pronomen) erklärt: die Ausbildung des 'es' gehört zum Elementar-

[1] Ein drittes ist *le monde*, das den Mikrokosmus Mensch in den Makrokosmus einreiht: M.-L. Philippe, S. 65: *Cette nappe d'eau s'écoulait, passait sur les reflets des lumières et continuait sa route, avec cet aller endormant de l'eau. Mais l'air se berçait au-dessus d'elle, vaporeux et vert . . . Le monde était calme et moiré comme l'air et comme l'eau.* Dies *le monde*, obwohl ein unbegrenzbarer und nicht recht faßbarer Begriff, kommt doch noch nicht einem *il (faisait calme)* gleich, es ist eine mehr sinnlich qualifizierte Vorstellung (daher *moiré*), daher noch keineswegs grammatikalisiert. Ein *était calme* wäre auf *l'air* bezogen worden, ein *il faisait calme* hätte die Fortsetzung *et moiré* nicht erlaubt.

verwandten der verschiedensten Sprachen. Den Sprung von persönlicher zu unpersönlicher Wendung wie im afrz. *li jorz passe et il fu anoitiet* finde ich nicht auffälliger als dtsch. *der Abend ist kühl und es dunkelt.* Wenn wieder Brugmann die Nicht-Ausbreitung des alten *ço* wie in *ço peiset mei* auf die meteorologischen Verba bemerkenswert findet, so ist auf das stark Demonstrative des afrz. *ce* hinzuweisen: *ça pleut* wird etwa gesprochen, wenn man auf den herabströmenden Regen hinblickt; *il pleut* gibt eine synthetische Vision der Situation ohne Hinweis: wenn wir rücklatinisieren könnten, wäre es der Unterschied wie zwischen **hoc pluit* und **id pluit.* Dagegen umgekehrt *ça va, ça marche*, nicht *il va* etc., weil eben eine Situation vorliegt. In der Stärke der Synthese scheint mir auch der Unterschied zwischen *ce* und *il* vor Infinitiv zu liegen: *il est beau de se sacrifier* — *c'est beau de se sacrifier.* In *c'est beau* ist der Redeinhalt, den der Sprecher erst im Infinitiv äußern will, schon innerlich vorweggenommen, intuitiv zusammengeballt, während *il* bloß vorbereitet. Bei *c'est beau* hat der Sprecher schon eine ganz bestimmte innere Vision, daher wirkt der nachfolgende Infinitiv wie ein nachträglicher Kommentar, bei *il* ist er sich nur klar, daß eine Andeutung des Redeinhalts folgen muß. Das Beispiel bei Haas, *Nfrz. Syntax*, S. 53: *Ne me demande pas cela . . . maman . . . il est trop tard . . . — Non . . . non . . . ma petite Germaine . . . ne dis pas que c'est trop tard . . .* scheint mir nicht «Promiscuegebrauch von *il* und *ce*» aufzuweisen (besser in *Frz. Synt.*, S. 94: *ce* gebe deutlicheren Hinweis): die beiden unpersönlichen Wendungen würden im Deutschen durch verschiedene Wortstellung und Betonung wiedergegeben: 'Es ist zu spät dazu' — 'Dazu ist nicht zu spät'. Das Beispiel S. 56: *Il est incroyable la clarté que donnait cet amas de diamants* erkläre ich mir als Kontamination aus *il est incroyable que cet a. d. d. puisse donner une telle clarté* + *elle est* (oder *c'est*) *incroyable, la clarté que . . .* — Kjellman, *La construction de l'infinitif dépendant d'une locution impersonelle en français* unterscheidet sehr hübsch die Identifikation bei *ce* (*c'est une folie de partir*: *partir* = *folie*) von der Qualifikation des Infinitivs bei *il* (*il est temps de partir* = *partir est nécessaire*). Mit *c'est beau de . . .* vgl. *il est venu le père.* Das Umsichgreifen der *c'est beau*-Konstruktion hängt mit dem der sonstigen zweitaktigen «thematischen» Ausdrucksweise zusammen. Brugmann meint, «das Undeiktische von *es regnet* erhelle daraus, daß man, wenn Regnen nicht stattfindet, nur sagt *es regnet nicht*, nicht *das regnet nicht*». Aber wie sollte ein Hinweisen auf ein nicht-in-Aktion-tretendes Etwas eintreten? Nur ein Etwas «ist», nicht ein Nichts! Daß

man sagt *im Winter friert es* (nicht *das*), liegt daran, daß *es* schon eine normale Ordnung bezeichnet, während *das* noch zu sehr das Geschehen individualisiert. Der Gegensatz von *es wird geklopft* — *an der Tür wird geklopft* liegt an der Anfangsstellung des *es* im ersten Fall: wird mit dem Verb begonnen, so muß eben ein Erreger der Handlung dasein; übrigens sagt man ja in Süddeutschland auch *geklopft wird.*[1] Brugmanns Leugnen von «schattenhaften Vorstellungen», die bei dem *es* von *es regnet* mitspielen, kann ich nur aus seiner Neigung zur «devitalization» verstehen (vgl. seine Theorie der Induktion des natürlichen Geschlechts[2]) — ich glaube, wir müssen wieder mehr mit Weltanschauung und -erklärung in der Sprache rechnen. Von vornherein kann ich nicht mich einverstanden damit erklären, daß ein so volkstümlicher Ausdruck wie *il pleut* sich nach *il est profitable que* . . . gerichtet haben sollte. Eher umgekehrt: *il pleut* — *il tombe de l'eau* — *il arrive deux étrangers.* Bezeichnend ist, daß Gilliéron bei seinem großartigen Sprachgefühl keinen Satz vom Typus *il est profitable que* . . . in die Fragebögen des Atlas linguistique aufgenommen hat.

Daß *il* in *il pleut* nicht absolut bedeutungslos, nicht bloß ein flexivisches Formans ist, sieht man auch aus den Differenzierungen, die im Frz. entstehen, je nachdem ob *il* ausgesetzt oder verschwiegen wird: letzterer Typus hat entweder einen familiär-ungebildeten Beigeschmack (*faut*) oder er wirkt archaistisch-formelhaft (*advienne que pourra* mit *que*, nicht *ce qui*) oder wissenschaftlich-normierend (*est du masculin tout substantif qui* . . .). Ähnlich dtsch. *Sah ein Knab ein Röslein stehn* unvermittelt in medias res gehend — *es sah* . . . kühl berichtend: Volkslied- und Tatsachenstil!

---

[1] Den Unterschied zwischen Nord- und Süddeutschland versinnbildlicht A. Kerr einmal durch Gegenüberstellung von *Es hat sich janz erheblich abgekühlt* und *Kalt is'.*

[2] Gegen sie vgl. meinen Artikel in *Beiträge z. rom. Wortbildungslehre* passim. Dagegen spricht auch Meillets Unterscheidung von gr. ὕδωρ Neutrum, sofern als Ruhendes, lt. *unda* Fem., sofern als Bewegtes angesehen, und deren Verteilung auf weltlich oder geistlich gestimmte Völkerschaften. Wie vereinte sich mit dieser rein grammatischen Theorie vor allem das neuere Wiederaufleben des Neutrums im Frz., wo es doch schon seit den Anfängen der Sprache zum Tode verdammt schien? Wie vereinte sich damit das in den verschiedensten Sprachen hervortretende feminine Geschlecht der Abstrakta? Wenn ich immer wieder betonte: «Die Sprache denkt eminent sexuell», so füge ich nun hinzu: «die Sprache denkt eminent mythologisch».

Das *il* ist der Ausdruck eines vom Sprecher in der Natur vorausgesetztem Automatismus, der Ausdruck einer Weltanschauung, die ein Geschehen als seinem menschlichen Wollen entzogen auffaßt. Man hat nun oft gesagt, in *il arrive un malheur* (*deux étrangers* etc.) sei das Verb Subjekt: Vom Kommen wird ausgesagt, wer kommt. Diese logische Darstellung läßt sich ohne weiteres mit der hier vorgetragenen kombinieren, indem eben das Verb als Subjekt, als Träger des Satzes der Impersonalität bedarf, um nicht auf einen Vollführer der Handlung angewiesen zu sein: es muß gewissermaßen entpersönlicht werden, was ja auch in dem mundartlichen *kommen tut er* durch die infinitive Verbalform geschieht. Besonders klar sieht man das an keltischen Konstruktionen wie *es dachtest du* (= wer dachte, warst du), über die Schuchardt, *Ztschr.* 4, 153 berichtet. Das *es* ist eine Übergangsform zwischen finitiver und infinitiver Form: es ist pseudofinit. Bei Empfindungen, die in uns ihren Sitz haben, wäre der Unterschied zwischen *il fait froid* und *j'ai froid* hervorzuheben: 'es herrscht Kälte', 'es ist kalt', 'mir ist kalt'. Die Sprache drückt also bei den subjektiven Empfindungen eine mehr objektiv gerechtfertigte und eine nur subjektive Spielart aus: daher heißt es in den verschiedenen Soldatensprachen: *fa fame*, *il fait faim* (vgl. *Umschreibungen des Begriffes 'Hunger'*, S. 17), weil eben die subjektive Empfindung als allgemeiner Zustand dargestellt werden soll. Die Abschätzung, wo etwas Subjektives beginne, das Objektive aufhöre, ist aber subjektiv, d. h. in der persönlichen Betrachtung des Weltgeschehens begründet: für den Soldaten ist Hungern ein objektives Schicksal, während der zwanglos lebende Zivilist im Hunger eine Empfindung seines Ichs entdeckt. Die Kriegsgefangenen schrieben auch *la Fame*, *la Signora Fame*, *la brutta* usw. — mit anderen Worten, *fa fame* drückte für sie ebenso ein Fatum aus wie *la Fame*, der fundamentale Unterschied zwischen den in *Juppiter tonat* und *tonat* niedergelegten Anschauungen, den wir gerne machen, ist nicht vorhanden. Wir haben nur verschiedene Darstellungen eines Mythos, im einen Fall durch einen persönlich dargestellten, gewissermaßen heidnischen Gott (den Typus «alter Herr» etc.), im anderen durch einen unsichtbaren, spiritualisierten Gott («die Stimme des Herrn» wie im Faust). Die Sprache hat also die Fähigkeit, den kausal-verbal aufgefaßten Vorgang von einer causa sui, einem Es auszusagen. *Juppiter* ist genau so wörtlich wie *Es*, genau so symbolisch. Nur ist *Juppiter* anthropomorph, während *Es* ein ungeformtes Chaos vor uns zaubert. Der grammatische Terminus «unpersönlich» gibt das geringere Maß von Anthropomorphismus gut an. Durch Variierung

der in einem Sprachkreis gegebenen sprachlichen Form, also durch Bildung neuer unpersönlicher Verba, kann der Sprecher zu erkennen geben, daß er sich einem objektiv auf ihn drückenden Milieueinfluß unterworfen sehe: ich erinnere mich, wie ein Berliner, der in ein mit Bildern der Opernsängerin Hidler reichlich geschmücktes Zimmer trat, äußerte: *hier hidlert's* — er wollte damit ausdrücken, daß ihn hier ein objektiv merkbares, gewissermaßen riechbares, fühlbares Ambiente umgebe, dem man sich nicht entziehen könnte — er gebrauchte nicht eine gewöhnlichere Metapher wie *hier riecht es nach Hidler* (offenbar dem Vorbild des *hidlert's*), um eben durch die anscheinend ganz normal in die grammatischen Paradigmen sich einfügende Neubildung den Eindruck des Nun-einmal-Gegebenen zu machen. Noch mehr die Passivität des Sprechers drückt das Rich. Wagner parodierende *mich männert's* Fr. Mauthners aus (nach *mich friert, schaudert* usw.).

Alle menschliche Empfindung kann denn, je nachdem, aktiv oder passiv gefaßt und daher auch grammatisch wiedergegeben werden. H. Bahr schreibt in seinem Buche über «Expressionismus», S. 51: «Sehen ist zugleich ein Leiden und ein Handeln des Menschen. Je nachdem er sich dabei mehr leidend oder mehr handelnd verhält, passiv oder aktiv, je nachdem er entweder möglichst rein empfangen oder er möglichst stark erwidern will, verändert sich das Sehen, verändert sich das Bild. Immer besteht Sehen aus zwei Fähigkeiten, einer äußeren und einer inneren, einer, die dem Menschen angetan wird, und einer, die der Mensch ihr antut» (und die Sprache ratifiziert beide theoretische Betrachtungen: vgl. Wyplel, *Sprache und Wirklichkeit*, S. 97: *ich sehe — es springt in die Augen*) und S. 110: «Alles, was wir erleben, ist nur dieser ungeheure Kampf um den Menschen, Kampf der Seele mit der Maschine. Wir leben ja nicht mehr, wir werden nur noch gelebt. Wir haben keine Freiheit mehr, wir dürfen uns nicht mehr entscheiden, wir sind dahin, der Mensch ist entseelt, die Natur entmenscht.» Diese Diagnose über unser Maschinenzeitalter läßt von vornherein erwarten, daß die passivischen, unpersönlichen, impressionistischen, synthetischen, mythisierenden Konstruktionen in Europa Fortschritte machen werden. Vossler hat ja auch das Wiedererwachen des mythenbildenden Geistes, der sich von Aufklärung und Wissenschaft abwendet, im modernen Leben zu erkennen geglaubt (*Dante als religiöser Dichter*, S. 49). Der Fatalismus des *cela tirait*, des *on est égaux*, des *on pense, il pleure en moi* ist der Ausdruck einer fatalistischen Lebensstimmung, die wir nicht erst

aus Spenglers «Untergang des Abendlandes» zu entnehmen brauchen.[1] Die synthetische Vision, die ein *cela* und in schwächerem Maße ein *il* vor uns zusammenballt, ist der Ausdruck des Verzichts auf rationelle Sonderung von Motiven und Motoren, die im Frankreich des *élan vital* nicht weiter verwundern kann und im Gegensatz zur sonstigen geometrischen Präzision steht. Der Parallelismus der Entwicklung des Französischen und Deutschen entspricht der gemeinsamen heutigen Seelensituation Mitteleuropas. Das mythische Es ist nicht nur in der Elementarverwandtschaft der vor den Welträtseln stumm abdizierenden Menschheit, es ist noch besonders in unserer heutigen Flucht zurück zum Irrationalen begründet, in unseren weniger wissenschaftlich-phänomenistisch als gläubig-mythologischen Neigungen. Seit der Romantik ist das Neutrum wieder zu Ehren gekommen: Wechßler hebt in seiner Schrift «Weltanschauung und Kunstschaffen», S. 33 die Fülle der neutralen Ausdrücke hervor, die Victor Hugo für das Transzendentale gebraucht: *l'illimité, l'immanent, l'inconnu, le caché, l'inexplicable, l'inaccessible, l'inexprimable, l'invisible, le crépusculaire, l'obscur* — sie sind wohl Neutra wie die in dem auch inhaltlich für unsere Zeit so charakteristischen deutschen Satz aus Gundolf (*Goethe*, S. 40): «Ehrfurcht vor sich selbst heißt, daß man in sich ein Göttliches spürt, etwas gerade, das nicht in unserer Gewalt steht, etwas, das nicht Ich bin, sondern das Ich ist, etwas Überpersönliches, Unerforschliches, Undurchdringbares, Unbewirkbares, das gleichwohl mit dem Ich gegeben ist». Eine Sprache wird nur insofern «au delà» des Auszudrückenden vordringen (Taine), «les âmes dans les choses» (V. Hugo) sehen, «noter l'inexprimable (Rimbaud), als sie ein Neutrum hat, eine grammatische Kategorie, die sich von den grobsinnlichen beiden Sexus fernhält, die das Unzulängliche grammatisches Ereignis werden läßt. Neutrum und Impersonale[2] sind die Zufluchtswinkel

---

[1] Es ist kein Zufall, daß von den wenigen Überresten eines dem frz. Neutralpronomen vor Impersonale entsprechenden sp. *ello* 'es' eines das fatalistische *ello dirá* 'es wird sich finden, wir werden ja sehen' ist, vgl. etwa Unamuno, *Ensayos* III, 108: *¿Que cómo se hace eso* [sc. gutes Spanisch schreiben]? *A la buena de Dios, cada cual como mejor se las componga, salga lo que saliere, cada uno con su cadaunada, y luego . . . ello dirá. Ello, ello es lo que ha de decir; hay que remachar en esto: ello dirá, y no nosotros, ni vosotros, ni los de más allá; ello y sólo ello dirá. Así como así, será lo que haya de ser.* Also die Proklamation des Kismet in der sprachlichen Form des Kismet!

[2] Bedürfte es noch eines Beweises für das Ahnungsvoll-Schicksalhafte dieser beiden Ausdrucksweisen, so erinnere man sich an die Dante-Verse: *Non impedir lo suo fatale andare. Vuole così colà dove si puote Ciò che*

der Phantasie in der Sprache. Sie setzen statt Zergliederung Synthese, statt Kausalität Mythologie, statt Rationalismus Intuition. Das synthetische Neutralpronomen ist nicht nur eine Angelegenheit der Grammatik, sondern auch der Weltanschauung, es entspricht einer Bejahung des Gefühlsmäßigen und Transzendentalen. Wir Linguisten aber werden gut daran tun, das Leben der Sprache nicht bloß in einem materialistischen, darwinistischen Kampf ums Dasein zu erblicken, sondern, uns auf Vorbilder wie Jakob Grimm besinnend, das Mythisch-Phantasievolle[1] in ihr nicht zu vernachlässigen.

Mustergültig scheint mir noch heute die Anordnung des Artikels *es* im dritten, von den Gebrüdern Grimm selbst stammenden Bande des *Deutschen Wbs.*; als erste Bedeutung wird angegeben: «sie [die Impersonalien] drücken das geisterhafte, gespenstige, unsichtbare, ungeheure aus, wobei fast immer eine räumliche beziehung stattfindet oder leicht hinzuzudenken ist», dann folgen heimliche Geräusche, Euphemismen, Naturerscheinungen, erschallende Laute, abstrakte Zustände und Ereignisse, Gefühle und Empfindungen, unpersönlicher, passivischer Ausdruck. Unter 11) steht dann die Erklärung: «sie [die Sprache] bediente sich des dem neutrum überhaupt eingepflanzten begrifs der unbestimmtheit, um das nur andeutbare, unbekannte oder geheime zu bezeichnen. der grund dessen, was unser inneres

---

si vuole. — Ich kann die Behauptung Meillets (l. c. S. 206) «l'élimination du neutre montre la tendance à éliminer une catégorie dénuée de sens» nicht unterschreiben und auch nicht glauben, daß in der Abschaffung der grammatischen Genera ein «Kulturfortschritt» liege: schon die Tatsache, die M. erwähnt, daß das primitive Litauische mit seiner Aufgabe des Neutrums neben den romanischen Sprachen erscheint, muß uns stutzig machen; weiter die neueren Ansätze zur Konstituierung einer Neutralkategorie; ferner die Tatsache, daß der Zug zur Abstraktion, in dem nach M. der Fortschritt unserer neuindogerm. Sprachen liegen soll (S. 201), doch gerade das Neutrum begünstigen muß: *le beau, lo hermoso* — gerade der abstrakte Goethesche Altersstil bevorzugt das Neutrum: *ein herrlich Bewegtes* (E. Lewy, *Zur Sprache des alten Goethe*, S. 16). Der «progress in language» ist hier rein rational gemeint (wie der Fortschritt in der Technik, im Komfortismus usw.) — er ist auch erstrebenswert für den elementarsten Zweck menschlicher Rede, die Verständigung — «mais tout se paie», wie Bally sagt: die Verringerung mythenbildender Fähigkeit ist vielleicht zu bedauern. Der technische Fortschritt der Automatisierung wird ja auch sonst mit dem kulturellen Rückschritt der Entseelung erkauft. «Fortschritt» ist also in unserem Fall zu aufklärerisch gedacht.

[1] Ich unterschreibe aufs wärmste E. Lorcks Worte («Die erlebte Rede» [1921], S. 70): «Phantasie, Wille und Gefühl sind die vitalen Kräfte in der Sprachseele. Ohne sie ist die Sprache tot. Wer sie als bloßes Verstandsprodukt auffaßt und untersucht, arbeitet am Leichnam.»

bewegt, erfreut oder traurig macht, kann ebenso versteckt liegen als die ursache einer äußeren naturerscheinung; darum sagt dafür ein leiser unpersönlicher Ausdruck zu, der ganz unterbleiben könnte und in anderen sprachen unterbleibt. in dem '*es*' ist kein leibhaftes subject gelegen, nur der schein oder das bild davon. erlangt die vorstellung mehr stärke und festigkeit, so wird das verbum persönlich, und statt *es regnet*, *es scheint* heißt es dann *die wolke regnet*, *die sonne scheint*. beide redeweisen weichen dennoch von einander ab, weshalb unrecht wäre, dem unbestimmten *pluit* ein bestimmteres *deus pluit* gleichzusetzen oder unterzulegen. oben besagt *es zwingt mich* was *die noth zwingt mich.*» Man vergleiche das, was die Grimm vom «Bild» oder «Schein» der Wirklichkeit, die im *es* liegen, sagen, mit Vosslers Anschauung von der Fähigkeit der Sprache, das Religiöse symbolisch auszudrücken; ich schließe daraus, daß auch *es* ein Symbol eines Religiösen oder Mythos darstellt.

Wir Sprachforscher haben eine Neigung zum *nil admirari*. Über allerlei Miskroskopika gebeugt, kommen wir nicht oft dazu, einen Fernblick in weite Räume zu tun. Verstandesmäßig eingestellt, unterschätzen wir die Kraft der menschlichen Einbildung. Wir benehmen uns oft wie jene Ungläubigen, die, um glauben zu können, ein Extrawunder verlangen (etwa die plötzliche Verdunkelung der Sonne) und nicht das große Wunder, die Existenz der Sonne, begreifen. So leugnen wir gern die Phantasietätigkeit angesichts der Detailvorgänge, die uns das Sprachleben zeigt, und gehen vorbei an den großen Wundern, die uns die Sprache auftürmt. Ich sehe die Größe des Meisters, dem wir heute huldigen, in seinem *admirari*, in dem frischen und tiefen Blick für das Wunderbare und Wundertätige der sprachbildenden menschlichen Seele und in der Künstlerfreude am Schöpferischen in der Sprache.[1]

---

[1] Auf verschiedene Punkte der in dieser Arbeit ausgesprochenen Gedanken bin ich schon in meiner Besprechung von Vosslers «Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung», *Zeitschr. f. frz. Spr.* 42[2], S. 139 ff. zu sprechen gekommen, so S. 142 über *les chevaux sur quoi*, S. 145 über nfrz. *c'est que*, afrz. *ço est*, S. 146 über *cela est faux — c'est mal fait.*

CESARE DE LOLLIS.

ARNALDO E GUITTONE.

Ho sotto gli occhi un libro, pubblicato in questi giorni, su Dante e i trovatori provenzali[1]; e il mio pensiero, attraverso Arnaldo Daniello, il modello di Dante, anche secondo questro libro[2], nelle sestine e nelle canzoni della pietra, raggiunge Guittone d'Arezzo. Campione cosciente del trovare oscuro il secondo (Scuro saccio che par lo / meo detto . . .)[3] precisamente come il primo; eppure, massimo poeta d'amore Arnaldo, secondo il giudizio di Dante; pregevole, Guittone, solo agli occhi della folla, a stento, poi, vinta dal «vero».

Come mai?

Criterio unico di giudizio, per Dante, la perfezione artistica, nella poesia d'amore, checchè in contrario abbia affermato uno studioso americano.[4] Elaborabile e perfettibile il volgare soltanto in materia d'amore. Questo non è un «pregiudizio» (uso la parola del Santangelo) soltanto di Dante giovane, quello cioè della Vita Nuova[5], poichè, insomma, e tutta l'indagine e tutta l'esemplificazione del De Vulgari Eloquentia convergono verso la creazione e la legislazione d'una forma poetica che, quanto al lessico, evitasse il tocco

---

[1] S. Santangelo, Dante e i trovatori provenzali, Catania, Giannotta, 1921.

[2] pp. 214 sgg.

[3] Cfr. Le rime di fra Guittone d'Arezzo, a cura di Flaminio Pellegrini, I, Bologna, Romagnoli, 1901, p. 265.

[4] W. P. Ker, in Modern Language Review, IV, Cambridge, 1909, p. 151: «The formal merit of Arnaut will not explain everything, though it is part of the explanation» (riferendosi al passo del Purg. XXVI, 118—20).

[5] XXV, 6: «Lo primo che cominciò a dire sí come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini». (Ediz. Barbi, Firenze, 1907, p. 69.)

di qualsiasi realismo, e, quanto allo stile, che naturalmente s'avvantaggia d'una lingua ideale, raggiungesse la nobiltà eroica. E' quel che risulta dai capitoli XII e XIII del libro primo del De Vulgari Eloquentia, dove si esemplifica e condanna il turpiloquio regionale, e dal capitolo VI del libro secondo, dove il grado di costruzione sapido e venusto ed eccelso è esemplificato con una solenne proposizione latina, turgida di grande storia (Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacrian Totila secundus adivit) e, d'altra parte, con inizi di poesie d'amore provenzali, francesi ed italiane. Il volgare non può dunque, cercare e trovare la propria «eloquenza» che nella materia d'amore, dalla quale si adopereranno a liberarlo, maturata la Rinascenza, Annibal Caro, Ronsard, Herrera. Ma, sotto un altro rispetto, Dante veniva poi ad essere nella precisa condizione in cui sarà Ronsard, quando vorrà foggiare per la Francia di Enrico II una lingua eroica, che la illustri. Ronsard ha un occhio ai grandi modelli classici, uno ai modelli italiani, nei quali la perfezione antica si poteva dir già raggiunta. Dante divide la propria ammirazione e la propria tensione emulativa tra i modelli latini e quelli provenzali, nei quali primamente un volgare aveva conseguito la perfezione artistica.[1] Ma la poesia provenzale era nata, fiorita e sfiorita come poesia d'amore: di amore inteso come culto dell'ideale della perfezione umana ricondotto dal cielo sulla terra, per servirmi d'un'espressione del Wechssler nella sua opera ben nota. I poeti dello stil novo, Dante compreso, rifaranno in senso inverso, e cioè dalla terra al cielo, questa strada additata dai Provenzali; ma l'ideale d'una perfezione tutta di questo mondo continuerà ad essere il loro; e presso di loro, come presso i Provenzali, ed anche più consapevolmente, vorrà concretarsi nell'opera d'arte perfetta, il solo mezzo dato agli uomini per realizzare i propri ideali superiori. Si metta nel conto il senso della propria individualità, già passabilmente umanistico in Dante. Ed ecco come e perchè agli assommava in una valutazione complessiva e il sentimento d'amore e la carità pel volgare nazionale, simbolo vivo e tangibile di latinità, e la gloria di poeta, che non so perchè si debba continuare a dir sentita primamente dal Petrarca quando Dante afferma risolutamente che (De Vulg. El. I, XVII) essa solleva al di sopra di Re, Marchesi, Conti e Magnati, quanti pure esser possano. Più che la nostra anima, noi

[1] Cfr. le buone considerazioni di F. Neri in Bulletin italien 1914, p. 100.

gli abbiamo attribuita la nostra estetica, pur sempre un po' romantica, interpretando il famoso Io mi son un che quando come una profession di fede d'immediatezza espressiva.[1] Ma in verità la gara tra l'uno e l'altro Guido e colui che forse tutti due caccerà di nido è per la «gloria della lingua». Come fabbri del «parlar materno» vengono al paragone Arnaldo e Guinizelli. La canzone Dante la preferisce per la sua nobiltà alla ballata, che, pel nostro modo di sentire e giudicare, anche quando non facciamo professione di preraffaelitismo, sarebbe stata così acconcia a raccogliere per la via più breve il getto dell'ispirazione. A canzoni che, raccolte in libri, cioè in canzonieri, alla provenzale, fossero sicuri garanti della sua gloria poetica, a questo egli aspirava[2]. E avviato il piede pel viaggio oltramondano, della gloria del «bello stile» egli si protesterà fiero come di cosa già assicuratasi.[3] Il poema al quale porran mano e cielo e terra e nel quale l'abisso dell'inferno e la volta superna si accosteranno per includere

[1] E in questa immediatezza consisterebbe lo «stil novo». Mentre l'amore dei poeti si cercava allora in tutt'altra direzione. Un Provenzale della decadenza, sul quale, a proposito di questa stessa questione, richiamai l'attenzione anni fa (Studi medievali I, 17) fa consistere il nuovo nella eterizzazione dell'amore e nella conseguente angelicazione della donna, le quali dunque, anzichè come l'obliviosa elevazione dell'anima nelle regioni del misticismo, che tanto alletta la nostra mentalità romantica, vennero esse stesse considerate come consapevoli e ricercate novità di motivi. «Nuovo è, dice il M., quando dicono i dottori ciò che altrove cantando non disse uomo mai, e nuovo chi dice ciò che udito non avea, e nuovo ch'io dico cose che uomo mai non disse.» E donde gli viene il «nuovo»? «Sapere me ne dà amore, il quale così mi nutre che, s'uomo trovato non avesse, troverebbe.» Che è come dire: Io mi son un che quando . . . Ma in che cosa consiste poi il nuovo? «Or io vi dico che uomo meglio creder dovrebbe la sua beltà di su dal cielo discenda, ché tanto sembra opera di paradiso, che appena par terrena la sua gentilezza.» Che è come dire: Tanto gentile e tanto onesta pare . . . Sordello stesso andò tanto oltre nella via dell'angelicazione, che Granet ne arguì ch'egli si sarebbe vergognato di coricarsi colla sua donna (Cfr. Cesare de Lollis, Sordello di Goito, Halle a. S., Niemeyer, 1895, p. 78).

[2] Cfr. De Vulg. El. II, III: «quae nobilissima sunt carissime conservantur; sed inter ea quae cantata sunt, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros». Il sillogismo interessa specialmente perchè include la bene esplicita menzione dei «canzonieri», nei quali, per essere più care che il resto, le canzoni occupano il primo e maggior posto.

[3] «Il vanto sul labbro di un poeta così attento alle date, deve certo riferirsi alla sua produzione anteriore al 1300.» F. d'Ovidio, Bull. d. Soc. Dant. X, 284. — Cfr. anche F. Neri, nel suo bel saggio cit., p. 102. — E vi si riferirà anche il commosso passo del De Vulgari Eloq. I, XVII: «Quantum vero suos familiares gloriosos efficiat [il volgare illustre], nos ipsi novimus qui, huius dulcedine gloriae, nostrum exilium postergamus».

la maggiore adunata che sia stata mai fatta di uomini e cose, quello — il sirventese enorme[1] — non ha nulla a che vedere, nella concezione di Dante, con un ulteriore avanzamento della «gloria della lingua», con un perfezionamento, cioè, del «dolce stil novo». A questo anzi si contrappone, come una foresta sconfinata, nella quale è tutta la vita, si contrappone a un grazioso giardino ripartito in ajuole simmetriche e debitamente isolato da un muro di cinta. Nella Commedia la vita morde colla schiuma alla bocca «lo fren dell' arte», ed è caratteristica per noi meravigliosa. Ma nell' estetica di Dante, secondo la quale l' arte perfetta era omaggio alla bellezza pura di qualsiasi contatto colla realtà quotidiana, essa proprio nello stil novo aveva trovato la sua inalterabile incarnazione. La valutazione del «dolce stil novo» non oscilla nel giudizio di Dante per tutto quel tratto che corre tra la canzone morale Le dolci rime (dove alle «dolci rime», cioè all'«usato parlare» si contrappone come una novità inevitabile e penosa perchè a scapito dell' arte, la «rima aspra e sottile»), il De Vulgari Eloquentia, che è la teoria aderente alla pratica del «dolce stil novo», l' episodio di Bonagiunta, dove la gloria delle «rime nuove» è ricondotta dritto dritto alla Vita Nuova, e non davvero alle canzoni pietrose[2] o a quelle morali. Ora, in una tal valutazione si concretava l'ideale di quella lingua poetica repugnante come una mimosa al tocco di quel realismo che nel De Vulgari Eloquentia vien ripartito tra i concetti di «plebeo» e «municipale»[3].

[1] Sull'origine della parola «sirventese» ricercata nello scopo pratico, si potrebbe dir giornalistico, al quale esso era destinato, cfr. Ad. Kolsen, in Zeitschrift für romanische Philologie, 1921, p. 549.

[2] E il fatto è che delle due cose che non son dello stil novo e Dante, parlando della canz. Amor, tu vedi ben (De Vulg. El. II, XIII), prendeva in considerazione perchè son della sestina, una delle due, la ripetizione della medesima rima, concesse al poeta aulico (aulice poetantem) in via d'eccezione, come prerogativa di un'arte che rechi «novum aliquid atque intentatum»; l'altra, la «rithimorum asperitas», temperata, come non era nella sestina arnaldesca, dalla «rithimorum lenitas».

[3] Mi sia lecito rimandare a quanto sulla «schifiltosa genericità» della lingua riservata alla lirica amorosa scrissi nella Nuova Antologia del 1º agosto 1921, pag. 9 dell' estr., non senza qui aggiungere che gli uomini della Rinascenza, i quali col purismo tendevano a classicizzare la letteratura italiana, si ripiegavano sul Canzoniere del Petrarca, che aveva assorbito lo «stil novo», e mettevano da parte senza esitare la Commedia. Nel Dialogo delle lingue di S. Speroni, Venezia, Aldo, 1542, si fa dal Bembo rimproverare a Dante quel che esso Dante aveva rimproverato a Guittone e ai guittoniani «nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos»: «La lingua di Dante sente bene et spesso più del lombardo che del toscano; et ove è toscano, è più tosto toscano di contado che di città».

Inammissibile quindi quel che pare così naturale all' ultimo indagatore del sottile problema: che cioè al «pregiudizio» di questo ideale, Dante rinunciasse[1] sin da quando la passione per la donna della pietra spinse Dante sulle orme di Arnaldo.

Sicchè Dante consapevolmente contrapporrebbe Arnaldo a Guinizelli, non per grado, ma per qualità di merito; contrapporrebbe Arnaldo, che aveva diroccato la sua fede nello «stil novo», incorniciato dai ricordi della sua prima giovinezza, al Guinizelli che di esso «stil novo» era stato l' iniziatore, e come tale, squisito fabbro del parlar materno anche lui, e — ció che più conta — maestro di esso Dante, che, poco più in là, di fronte a Bonagiunta, si leverà dalla cintola in su come colui a cui lo «stil novo» doveva il suo definitivo avvento?

Non è credibile.

Dante doveva ben sentire la differenza, che è addirittura antitesi, tra la maniera «dolce» di Guido Guinizelli e quella «aspra» di Arnaldo, esemplificabili agli occhi suoi l' una col «dettato» pieno di luci *Amore e cor gentil*, l' altra colla sestina *Lo ferm voler*, che ricorda la folta vegetazione del capelvenere nell' umidore di una grotta. E' quel che del resto si riconosce implicitamente quando si dice che solo in un certo momento, e per specialissime condizioni, egli si appressò al modello d' Arnaldo. Il tratto comune quindi, in base al quale il paragone era possibile, era la novità cercata dall'uno e dall' altro nella *sottigliezza*[2]: concettistica[3] in Guido,

---

[1] S. Santangelo, op. cit. p. 214; e cfr. F. Neri, op. cit. p. 100, dove Dante scopre Arnaldo al momento delle canzoni pietrose. Anche per N. Zingarelli (vedi la sua «lettura» sul *Canzoniere* di Dante, veramente bella, perchè piena di vita e niente affatto accademica) la lirica del *Canzoniere* su quella della *Vita Nuova* segnerebbe un progresso non solo di fatto, ma voluto da Dante, pel quale quella prima maniera «era poco alle sue forze e alla sua fama». (*Lectura Dantis, Le Opere Minori di Dante Alighieri*, *Sansoni*, 1905, p. 155.)

[2] Il *trobar escur*, del quale non si preciserà la genesi fino a che non si sarà meglio studiata, sotto questo rispetto, la poesia latina medievale, era in sostanza, tale per sottigliezza conseguita o affettata (onde anche *trobar sutil*). Salvo che la «sottigliezza», appunto perchè costituita in pregio formale, ben si rassegnava, in seno alla rettorica, alla convivenza con tutto ciò che fosse amminicolo ornamentale: ond'è che Boncompagno da Signa, già nel primo quarto del secolo XIII, e proprio là dove s'inizieran poi le sottigliezze del dolce stil novo, colle *occultae ratiocinationes* raccomanda le *similitudines* e la *transumptio*, cioè il «traslato», e sempre, s'intende, nella poesia d'amore (cfr. *Rota Veneris*, presso E. Monaci, *Rendiconti dei Lincei*, 1889, serie IV, vol. V, pag. 470 sgg).

[3] Ho già ricordato Montanhagol e Sordello. Ma occorre aggiungere che questa maniera, se approdò, fuori della Provenza, nel «dolce stil novo», ha il suo

piuttosto culteranistica in Arnaldo (il quale però non fa a meno di iperboli, antitesi, bizzarre associazioni d'idee); ma l'una e l'altra ugualmente intese alla perfezione del parlar materno, e tutte e due reperibili in seno alla poesia provenzale, specialmente della decadenza, nella quale, a riflesso delle tendenze borghesi prevalenti, l'elemento scolastico, non estraneo alle origini, che ci si ostina a ricercar tra le mani dei saltimbanchi, affiora rigoglioso fino alla prepotenza. Sicchè insomma la gara tra i due fosse per aver tutti e due provveduto, sia pure per vie differenti, e in tempi diversi, alla gloria dei rispettivi parlari materni, ch'era anche la loro. La «gloria della lingua» di Guido, (Purg. XI, 97—98) è precisamente il magistero sovrano di Arnaldo nel suo «parlar materno» (Purg. XXVI, 117), del quale egli si serve (Ieu sui Arnautz ecc.), per riaffermare la propria sovranità nella veneranda lirica occitanica di fronte all'iniziatore dello «stil novo» italiano.[1]

Ma se l'ideale estetico di Dante non perdè mai di vista la stella al cui blando chiarore fiori in riva all'Arno lo stil novo, come mai potè egli ammirare sovra tutti, in seno alla poesia provenzale, quell'Arnaldo Daniello che, in cerca di novità, si fece avanti a lacerar barbaramente, colle sporgenze irte del suo realismo, insomma sempre un po' marcabruniano, il velo candidissimo della tradizionale poesia trovadorica, sul quale poi si ritaglierà la véste condecente alla donna angelicata del dolce stil novo?

Non c'è che una risposta.

Dante, per quella concezione, in virtù della quale egli, uomo del suo tempo,[2] rinchiudeva come in una palestra rettorica la poesia

---

equivalente, in Provenza, nella confusione, così ostinatamente perseguita, come una novità estetica, non come una imposizione dell'autorità inquisitoriale, della Madonna e di madonna. L'altra maniera si spampana già negli ultimi trovatori (cfr. in P. Meyer, Les derniers troubadours de la Provence, in Bibl. de l'éc. des Chartes XXX, l'esempio tipico di coblas replicativas a p. 529, per non parlare della Peticio del Borc, dove si giocherella colla nomenclatura grammaticale della coniugazione).

[1] Anche ammesso che il Petrarca (Trionfo d'Amore) avesse nell'orecchio i versi di Dante, è pur sempre notevole che anche egli, e certamente soprattutto in base alla sestina, considerasse Arnaldo come un innovatore della maniera poetica («il suo dir novo e bello») e perchè tale «fra tutti il primo», ma del «drappello» straniero, cioè, provenzale, ben distinto da quello italiano pei suoi «portamenti e volgari strani».

[2] Boncompagno era un maestro di rettorica, che l'affar suo, come il primo retore della romanità, Ovidio, trovava, meglio che altrove, nel linguaggio amoroso, e quando egli dice che «proverbia, occultae ratiocinationes . . . et simili-

d'amore, trovava che Arnaldo aveva raggiunto a suo modo, nella poesia d'amore, la perfezione dell'arte, cioè della sua lingua poetica provenzale. La maniera oscura che, alle origini della lirica provenzale, era servita a Marcabruno per la poesia moraleggiante, cioè avversa a quella d'amore; la maniera della quale Giraldo di Borneill, il rivale d'Arnaldo, dubitò; lui, Arnaldo, la porta alla sua estrema espressione nella poesia d'amore. Se ne fa un sistema, cioè uno stile, ben suo e tutto suo, e che conguaglia in una mirabile uniformità tutto il suo canzoniere. In ogni suo verso, anche staccato dal contesto, è lui, subito riconoscibile e con tutta sicurezza. Or questo non poteva non accender d'entusiasmo chi, come Dante, nella poesia provenzale vedeva, a ragione, la prima vittoria dell'arte su una lingua volgare; e, d'altra parte, credeva nella necessità d'una lingua poetica fissa, che sola avrebbe potuto avvicinare i rimatori volgari poetanti a caso (casu) agli antichi che avean poetato secondo regole (arte regulari). A un tale ideale avea mirato con tutte le sue forze Arnaldo, un volitivo dell'arte, come lui, Dante.

Quasi certamente a Dante piacque come piacque a Bartolommeo Zorzi, che poetava quando Dante nasceva, e come piacerà poi al Petrarca, soprattutto la sestina. Or in questa poesia il desiderio della carne femminile, nella sua bruta realtà per eccellenza antistilnovistica, fa capolino di mezzo al frastaglio del ricamo formale come una testa di serpente affamato dal crepaccio di una roccia. La «camera» — un'espressione lacerante di realismo — la «camera», dove pur troppo nessuno entra; la «camera», dov'egli vorrebb'essere ammesso di nascosto; la «camera», dov'egli vorrebbe con una qualche astuzia sorprenderla, menzionata com'è, nuda e cruda, in ciascuna stanza e in posizione di rima, veramente produce l'effetto strano della concupiscenza che ossessiona, ma, al tempo stesso, pel suo ardore, non riesce a fermarsi su alcuna determinata immagine di lascivia. Per una volta tanto la figura tradizionale del lausengier (il malparliere) si realizza in vigile fratello o zio: «oncle», anch'essa una di quelle parole aborrite da Dante del De Vulg. El. proprio pel loro sapor familiare e qui ostinatamente riapparente in punta a un verso di ciascuna stanza. L'unghia (ongla): tal parola non si direbbe che potesse introdursi

tudines faciunt plurimum ad usum amandi», vuol dire anche l'inverso: che, cioè, l'amore è l'arsenale della rettorica: tanto vero che, venendo a parlare della transumptio, come squisito espediente di lenocinio, si dilunga ad analizzarla da puro e semplice grammatico. Superfluo aggiungere che, per me, anche il «De Amore» di Andrea Cappellano non è e non vuol essere in gran parte che un semplice trattato di rettorica pratica.

nel puritano lessico trovadorico. Ma nella sestina essa si muove da padrona di casa. Se non che, chi ripenserà alla poco appetitosa materia cornea leggendo che «così s'impiglia e s'inunghia il mio cuore in lei, come la scorza nella verga?» Si scivola sull'inatteso, per l'inatteso che segue, e l'insieme è di quella concisione nella quale par che la parola schiacci, incalzandolo, il pensiero.

Ma tutto codesto è realismo per modo di dire: come quello di un anello di vile metallo nel quale siano incastrati preziosi diamanti. È il vile metallo che conferisce pregio ai diamanti, o viceversa?

Dante, gloriosamente esaurito il programma dello stil novo, si volse, scrivendo le canzoni pietrose, al modello arnaldesco, fino allora ammirato, per dir così, a distanza. Ma che questa imitazione, che non importava una radicale conversione estetica, gli sia stata imposta dall'ardore sensuale che gli aveva acceso nelle vene una donna in carne ed ossa, ecco ciò di cui si può dubitare, come se ne può dubitare per la poesia di Arnaldo stesso. Noi obbediamo ostinatamente a un error di prospettiva, quando vogliamo rigorosamente proporzionare la realtà perfino alle più bizzarre produzioni medievali: p. es. alle poesie di Cecco Angiolieri, le quali saranno invece, e con esse quelle di un Rustico di Filippo o di un Rutebeuf, da spiegarsi come reazione ad oltranza, ma puramente letteraria, alla moda idealistica del tempo. Il medio evo, proprio perchè si esauriva con una impetuosità giovanile nell'azione, era pieno di timidità in letteratura; e perchè precisamente nell'amore sentì la fonte inesauribile delle dovizie rettoriche, invece di cantarlo con l'impeto cieco con cui affrontava i pericoli di un torneo o di una spedizione in Terra Santa, ne fece l'argomento obbligatorio delle forme d'arte più squisite. Ora, è bensì vero che in Dante dello stil novo, come in Guinizelli e Cavalcanti, qualche spunto di fresco realismo si lascia cogliere; ma è un realismo ben fuggitivo, che, ancora più in là, non avrà il coraggio di farsi valere in sè e di per sè e si dissimulerà o nella maniera oscura (arnaldesca) o nell'allegoria[1], che incuora e legittima anche non poco del realismo giottesco.

E quello che a Dante veramente interessava era il tentativo artistico in un «dir novo» (intentatum et novum), ch'era diverso fino all'antitesi da quello dello «stil novo» italiano e nel quale si era affermato il maggior artista della letteratura modello in materia

[1] Cfr. p. es. l'ultima stanza di Tre donne intorno al cor: Canzone, ai panni tuoi non ponga uom mano, Per veder quel che bella donna chiude.

di poesia amorosa. Era, certo, la via per avvicinarsi alla Divina Commedia, ma appunto perchè questa veniva essa stessa ad essere in contrasto colle tenui, eteree dolcezze dello «stil novo»; e di questi inconsapevoli approcci egli si compiaceva — si gridi pure alla virtuosità — come di un compiuto sforzo per uscir di se stesso. Ma egli non pensò davvero a rivoluzionare il già conseguito trionfo del volgare illustre, aulico, curiale, il quale, proprio pel suo «irrealismo», che poteva anche includere un classichegiante disdegno dell'effimero e del contingente, veniva a realizzare l'ambito ideale d'un fondo di lingua poetica imperituro nella vita della nazione. Non si ammirerà mai Dante abbastanza per aver avuto così chiara la visione d'una lingua poetica destinata a far tradizione perchè ugualmente ricca di regole e di rinunce. Col suo orrore per una lingua poetica fondata sul caso, egli anticipa Bossuet: «on ne confie rien d'immortel à des langues incertaines et toujours changeantes».

Nulla invece la poesia d'amore di Guittone agli occhi di Dante, perchè priva di quella unità e distinzione che caratterizzava il suo ideale di volgar curiale, purificato dei rozzi vocaboli, delle costruzioni impacciate, delle pronunce difettive, degli accenti rusticani (De Vulg. El. I, XVII). Noncurante del «curiale vulgare»; ai «non curialia, sed municipalia» ossequente (I, XIII). La volgarità dei suoi idiotismi[1] gareggia colla piattitudine della sua costruzione o stile: «nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetus»; da metter dunque in riga cogli autori, magari anonimi, di canti d'intonazione popolare (Bene andonno li fanti De Fiorensa per Pisa ecc.). Ineloquente, quindi, all'orecchio di Dante, nel quale si accomunavan gli echi del linguaggio della grande storia e della canzone d'amore. Non nobilitate le sue volgarità «municipali», che per Dante volean dire anche espressioni realistiche, da quei gio chiarrischiati nei quali fu maestro Arnaldo. Incurioso del nobile eloquio, gli parve poterlo sostituire coi giochi delle parole. Fondata quindi specialmente sul bisticcio la sua maniera oscura: bisticcio che non va di là dall'equivoco materiale, dalla «inutilis aequivocatio, quae semper sententiae quidquam derogare videtur» (De Vulg. El. II, XIII). Un cultista, dunque, terra terra; non alla Gòngora, ma alla «grand rhétoriqueur».

[1] Per la lingua di Guittone cfr. il noto scritto di L. Röhrsheim, in Z. für rom. Phil., Beiheft n. 15, 1908. Sul tema non sarebbe da tornare se non quando si avesse un'edizione critica di tutta l'opera letteraria die Guittone. Da F. Pellegrini non si poteva pretendere di più per la parte ch'egli fece: irta di difficoltà e di non scarsa mole.



Per questa via s'era decisamente messa la poesia provenzale, per lo innanzi oscillante tra concettismo e culteranismo. I fratelli d'arte di questo borghese accigliato e sedentario son tra gli ultimi trovatori della Provenza, studiati da P. Meyer, tra i quali ve n'è, negli anni circa di Guittone, tra il 1276 e il 1283[1], che invocano i consoli — i rappresentanti en titre della borghesia — a giudici delle tenzoni che altra volta avevan corrugate le fronti di splendide dame quali Eleonora d'Aquitania, Maria di Champagne, Ermengarda di Narbonne. Guittone — non anteriore a B. Zorzi — volle esser ad ogni costo il campione del trobar clus in Italia. Ma non seguì come il Zorzi[2] e poi Dante, a un certo momento, le orme di Arnaldo. Nè credo conoscesse alcuno dei poetastri provenzali della fine del sec. XIII, con altri del principio del XIV studiati dal Meyer: i quali rimasero perfettamente ignoti a Francesco da Barberino, pur vissuto nella Francia meridionale[3], quando qualcuno di esso poetava; così come quasi sotto gli occhi del Petrarca, senza che egli se ne accorgesse, sorse, soli quattro anni prima che incontrasse Laura nella chiesa di Santa Chiara in Avignone, l'accademia di Tolosa per opera di quei tali sette «savi, subtil e discret senhor». Guittone non considerò ed imitò che gli «antiquiores doctores», cari anche a Dante, gli «antic trobador», come li chiamano anche gli epigoni borghesi[4] che se ne sentivano staccati dai profondi mutamenti della storia più che dal numero degli anni decorsi. Peire Vidal è il suo autore.

Ciò non toglie che tra le sue mani borghesi la poesia cortese, che Guinizelli rinsanguò di speculazione scientifica e irradiò di luce

[1] Cfr. Bibl. de l'éc. des Chartes, XXX, 51.

[2] Ciò che non vuol dir che lo ignorasse. Intanto, qualcuno dei suoi discepoli, p. es., Panuccio del Bagno, ha spunti che san forte di arnaldesco; p. es. a. p. 177 dell'ediz. Zaccagnini, Bari, Laterza (Scrittori d'Italia): Piggiore stimo che morso di capra / Ov'Amor fier d'artiglio e dà di becco; Chè quasi sembro lui àlbore secco; versi che fanno pensare anche a quelli danteschi tanto ammirati da A. Momigliano (Bull. d. Soc. Dant., 1908, p. 124) nella prima delle Pietrose: Perchè non ti riteni / Rodermi così il core a scorza a scorza. V. anche a p. 171 il bello inizio: Poi che mia voglia varca / Sofferenza, conviene / Tutto che sento ch'apra ecc. [Nella prima delle due canzoni, al v. 8 corr. *sapra* (saprebbe). Nella seconda al v. 6 corr. *no capra* (non capirebbe); al v. 19 leggi: *ha mi so'destra*; al v. 21, virgola dopo *larga*; al v. 68 leggi: *ho mo'*; al v. 70 due punti dopo *Dico*; al v. 71 virgola, dopo *mena*].

[3] Negli anni dal 1309 al 1313 (cfr. A. Thomas, Francesco da Barberino et la Littérature provençale en Italie, Paris, Thorin, 1883, pp. 21 sgg.

[4] Cfr. P. Meyer, Troubadours de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe, in Hist. litt. de la France, XXXII, 57.

celeste, si sfilacciasse nelle capestrerie puramente verbali (rime al mezzo, rime equivoche, derivative, contraffatte) che già si accentuano nei tardi trovatori del manoscritto Giraud e formeranno la preoccupazione precipua del compilatore delle Leys d'Amors (rime moltiplicative, serpentine, spezzate, retrogradate e via dicendo). Era la degenerazione che si presentava più spontanea della squisita maestria sempre ugualmente imperante nella vecchia poesia occitanica. E come nella pratica di Guittone e i suoi peggiori, fece fortuna anche nei puis della Francia del nord, dai quali discesero i «grands rhétoririqueurs»[1], i titanici funamboli della rima, che troneggiarono nella letteratura francese sino all'avvento della Rinascenza. Guittone fa pensare a Guillaume de Machault (morto nel 1377) che vecchio e gottoso si crea un amore per una diciottenne, a solo fine di far versi laboriosi e insegnare a farne. Ma come l'opera del Machault, teorizzata poi da Eustache Deschamps, non fu invano pel rinnovamento della letteratura francese[2], così non lo fu quella di Guittone pel glorioso avvento dello stil novo, nel quale l'arte ha già una sua splendida fase di rinascita. Il Vossler ben definì' l'utilità di questa ginnastica formale[3] e riconoscerla dovè anche Guinizelli giovane. Ci si aspetterebbe vederlo atteggiarsi tra il timido e lo sprezzante, come il cavaliere Walter di Stolzing davanti a Beckmesser, il «marcatore» dei Maestri Cantori, i «grands rhétoriqueurs» della Germania. Ma

---

[1] Per farsi un'idea dell'ossessionante proposito di «sottigliezza» il quale animava i fondatori dell'Accademia cfr. passim C. Chabaneau, Orig. et établ. de l'Académie des jeux floraux à Toulouse in Hist. gén. de Languedoc, X; e per la conformità d'indirizzo tra gli adepti dell'Accademia e quel che saran poi i «rhétoriqueurs» della Francia del nord studiati collettivamente, nell'ultima generazione, da H. Guy, Hist. de la poésie française au XVIe siècle. I. L'école des rhètoriqueurs, Paris, Champion, 1910, cfr. p. es. la Chanso replicada en las fis di Raimon de Cornet in Noulet et Chabaneau, Deux manuscrits du XIVe siècle, Montpellier, Paris, 1888, sotto il n. LIII.

[2] G. Paris, nella Préface ai tomi I e II della Hist. de la langue et de la litt. franc. del Petit de Julleville, pag. 9, considera come un abisso che separa la letteratura moderna francese dalla medievale, questa «littérature bâtarde, sorte de Renaissance avortée, mêlant les restes de la subtilité puérile du Moyen Âge, à une gauche imitation de l'antiquité latine». Ma è una valutazione di puro medievalista la quale trascura il filo di rinascenza che corre tra l'apparizione delle letterature volgari e quella che — vero punto d'approdo, non di partenza — si chiama letteratura della Rinascenza.

[3] Cfr. Die philosophischen Grundlagen zum süßen neuen Stil, Heidelberg, Winter, 1902, p. 19, e «Die göttliche Komödie», II, 1, 695.

invece: «caro padre meo . . .».[1] Nell'età di Tartarin suona assurdo lanciar parole per levar le idee. Ma allora no. La parola lavorata sull'incudine del vuoto, in omaggio alla sottigliezza, servirà poi egregiamente, quando si vorrà adattarla a concetti scientifici o filosofico-mistici.[2] Perchè, già, sarà sempre un sottilizzare. Onde Bonagiunta, il cultista, fido allievo di Guittone, all'ex-allievo Guinizelli, passato al concettismo:

> Ma sì passate ogn'om di sottiglianza
> Che non si trova più chi ben vi spogna,
> Cotant'è scura vostra parladura.[3]

Ora ecco. Fedele al suo programma di cultista e rhétoriqueur, Guittone non sentì affatto il bisogno di spingere in avanti il problema d'amore e lo lasciò nei termini ai quali s'eran fermati i Siciliani. Ma quella poesia risponde a tutto un programma d'innovazione, del quale i contemporanei, che tutto curavano nella poesia fuorchè il sentimento, non poterono non essergli grati. La poesia, «cortese» ancora presso i Siciliani, come essere doveva, nata e cresciuta in ambiente di corte, se non eloquente, ragionante divenne tra le mani del borghese aretino, che la dissemina di «però», di «se», di «dunque». Al tono madrigalesco si sostituisce il discorso ampiamente svolto. L'aspirazione stessa all'oscurità, consapevole com'è («talent'onne») significa rinuncia volontaria all'intelligenza del pubblico cortese.[4] L'imitazione provenzale, non documentabile col calco di questo o quel passo trovadorico, com'è presso i Siciliani o presso Toscani di transizione quale il Davanzati, ma consistente in un capitale lessicale conguagliato a fondi altrettanto ricchi di francesismi, latinismi, sicilianismi, idiotismi, tutto ciò vuol dire sforzo veramente umanistico verso una lingua da arricchire a forza di giustapposizione, che importa tensione volitiva; poichè la lingua già gli appare un «subtile quoddam

[1] V. la tenzone di G. Guinizelli e fra Guittone in Crest. it. di E. Monaci, p. 297.

[2] Servirà ancora passabilmente (chi lo direbbe?) a T. Campanella, quando sia che celebri la potenza dell'uomo, sia che intoni la salmodia che invita le creature in comune e i primi metafisici a lodar Dio, adopera stanze ricche di rime al mezzo, e per giunta, capfinidas (cfr. Poesie a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1915, pag. 170 e segg.).

[3] Tenzone di B. Orbiciani e di G. Guinizelli in Monaci, op. cit. pag. 303.

[4] È osservazione vecchia, del Gaspary, Die sizilian. Dichterschule, p. 107, che «diese Dichtweise (trobar escur) ist . . . erst bei den Toscanen reichlicher angebaut worden».

et acutum artificium» di conio affatto umano, come a Giannozzo Manetti, già un vero e proprio umanista.[1] Gli si è rimproverato ciò di cui egli faceva un gran merito a Giacomo da Leona: il «labore» praticato nella «francesca lingua e provenzal», lingue più avanzate allora dell'italiana; e questo è come rimproverare ai baldi giovani della Pleiade o a Boscàn o Garcilaso di avere imitato cosi' dappresso gli italiani, sapendo di farlo a vantaggio della propria lingua poetica.

Ma la fase guittoniana della poesia d'amore, vinti dal «vero» i «molti antichi» che ne avean fatto conto eccessivo, apparteneva, per Dante, alla storia. E, d'altra parte, fermo nel suo «pregiudizio» che la «gloria della lingua» solo entro l'àmbito della poesia d'amore fosse conseguibile, lui che nel conto di questa «gloria» non pensava a mettere la Commedia, nulla trovando di consentaneo al proprio ideale della lirica, non tenne alcun conto di tutto il resto dell'opera letteraria di Guittone.[2] Dante, checchè noi possiamo dire in contrario, evidentemente non teneva davvero la stanza Tale imperò della propria canzone Le dolci rime per un esempio di stile sapido e venusto, di stile, cioè, da sermone illustre e da nobile canzone. Se no, avrebbe dovuto tener tale anche la stanza terza della canz. XXII (Valeriani) di Guittone, quella in morte di Jacopo da Leona. Esse somigliano in modo strano pel risolversi della stanza, sotto il peso delle gravi cose di cui la si carica, in prosa lievemente ritmata — come quella alla quale intenzionalmente e sistematicamente arriverà Guittone, maldestro, ma indefesso e coraggioso innovatore. Dante avrebbe dovuto sentire qualche cosa della sua maniera forte in versi come questi per la canzone di Montaperti:

> . . . . . . faite vo' mostrare
> le spade lor, con che v'àn fesso i visi,
> padri e figliuoli ancisi.

Dante avrebbe dovuto compiacersi della parificazione nella seconda stanza, sulla quale aleggia lo spirito della Rinascenza e direi quasi del Machiavelli, tra Firenze e Roma. Ma siamo in materia di serventese. La quarta stanza rasenta le bassure della cronaca, già nella

---

[1] Cit. da G. Gentile, Il concetto dell'uomo nel Rinascimento, in Giorn. Stor. d. lett. it., LXVII, p. 51 dell'estr.

[2] Più crudele di Dante A. Pellizzari in La vita e le opere di Guittone d'Arezzo, Pisa, Nistri, 1906, dove l'errore fondamentale, compatibile in un giovane, è di essersi messo a faccia a faccia colla sfinge guittoniana, e cioè prescindendo da qualsiasi preoccupazione di relatività storica.

elencazione di città e castella toscane, le cui torri torneranno a profilarsi nello sfondo accidentato della Commedia. Ma proprio per questo può essere ravvicinata[1] ai sirventesi provenzali, da quelli del caro alla Toscana Bertrando del Bornio a quello di Uc di Saint Circ per l'assedio di Federico II a Faenza, il quale sirventese è del 1241, quando Guittone aveva già una ventina d'anni. E il sirventese, anche se politico, non aveva nulla a che vedere, nell'opinione dei vecchi trovatori, gli «antiquiores doctores» di Dante, e in quella dei compilatori delle Leys d'Amors, colla canzone, la sola depositaria della «gloria della lingua», la forma nobilissima d'arte, la sola degna d'esser conservata nelle raccolte, «ut constat visitantibus libros». Un genere per eccellenza realistico non meno per la sua immediata attualità che per la praticità del suo scopo, anche ad essere in versi teneva solo per la maggior facilità della divulgazione, proprio come quelle gazzette francesi del secolo XVII, in versicoli fluenti, che distribuiscono a destra e a sinistra il titolo, per eccellenza secentistico, di eroe.

I trovatori passavano da una corte all'altra, e anche da un'opinione politica all'altra con grande facilità, eccitando or qua or là, ora in un senso ora nell'altro, l'opinione pubblica del tempo. Guittone era un borghese sedentario, un cittadino che parlava ai suoi concittadini, o per lo meno corregionali, nati e cresciuti nella vita comunale, in seno alla quale il concetto di «cortesia» veniva ad esser necessariamente soppiantato da quello di «cultura»; quello di eroismo cavalleresco dal civismo. È troppo naturale che gli venisse in mente di tentar la prosa, la lingua della ragione, pel medesimo argomento che gli ispirò una canzone. Una prosa nobile e latineggiante, si capisce, come quella dei «rhétoriqueurs», che da un medesimo bisogno di affermare la propria individualità venivan tutti tratti e alle pazzesche puerilità formali della poesia e alla solenne storiografia dei grandi eventi e personaggi del tempo. Gli ci sarebbe voluto una corte, non come quella imperiale, idealmente costrutta da Dante a tutto beneficio del volgare illustre, ma come quelle reali della Francia da Carlo VIII in poi, dei duchi di Borgogna e della Casa d'Austria, nelle quali i «rhétoriqueurs» alternavano il còmpito della poesia lavorata a vuoto con quello dello storiografo che consegna all'eternità le gesta di cui è testimone. Il fasto culturale improvvisato da quei principi a forza di un'ambiziosa volontà sarebbe perfettamente convenuto all'artista, che cercava esso stesso, a rischio di dare, come dette, nel barocco,

[1] Giustamente Fl. Pellegrini, op. cit. p. 422: «Questa robusta canzone conserva il tipo vero di un energico sirventese provenzale».

un tipo di espressione da umanità superiore. In mancanza di meglio, ripiegò sull'epistolografia, che era per eccellenza una tradizione della scuola italiana e finse per le sue lettere — pure e semplici formule di lettere —[1] ora argomenti solenni e non men solenni destinatari: Ugolino, il giudice Nino Visconti, il vicario del Novel Carlo, il conte di Romena; ora argomenti vili (per es.: amico, rendetemi i miei quattrini!) i quali, se dalla realtà della vita non possono scomparire, devono però elevarsi anch'essi verso un'espressione adeguata ad un ideale di vita superiore, quale conveniva agli eredi di quella latinità di cui prima del Petrarca fu reciso assertore.[2]

Tutta roba che non contava per Dante, il quale invece venerava l'esiguo e uniforme bagaglio di Arnaldo, circoscritto nel campo della materia d'amore, la sola appropriata fucina del «parlar materno».

Roma, gennaio 1922.

---

[1] Che così' sia potrebbe risultare già dall'assurdità psicologica che investirebbe (cfr. A. Pellizzari, op. cit. 209 segg.) certe di queste lettere, se realmente destinate e inviate a determinate persone, in una od altra reale circostanza. Ma più probabile ancora risulta dall'essere alcune di esse indirizzate a collettività (p. es. la X. a delle abbadesse, la XIII. ad alcuni frati gaudenti) e dal riscontro coi precedenti di Boncompagno da Signa e Guido Fava. Il primo nella sua Forma litterarum scholasticarum, al cap. VI (De literis nobilium personarum) offre un modulo di commendatizia pel trovatore Bernardo de Ventadorn, che in Italia forse non fu mai e certo era morto quando Boncompagno scriveva (cfr. Rockinger, Quellen und Erörterungen zur bayerischen Geschichte, t. IX, p. 163). Il secondo, nella sua Doctrina ad inveniendas, incipiendas et formandas materias, dà delle formule, e latine e italiane (cfr. Rockinger, op. cit. p. 187) che, per quanto alludano ad eventi reali nella lotta tra Federico II e Chiesa (cfr. A. Gaudenzi, Bull. dell'Ist. Storico, n. 14, p. 144) devono proprio essere pure e semplici formule generiche.

[2] Giuste, per me, le parole del Carducci, Dello svolgimento della lingua nazionale, op. I, 88: «aspirò a quella poesia politica concionatrice levata poi sì alta dal Petrarca». E credo che il Petrarca, a differenza di Dante, avesse per G. una simpatia non scevra di rispetto. Nel sonetto in morte di Sennuccio del Bene lo mette nella «terza sfera» con Cino e Dante, e coi maestri d'amore torna a farlo figurare nel Trionfo d'Amore. M. Scherillo, Le origini e lo svolgimento della lett. It., I, Le origini, Milano, Hoepli, 1919, pag. 45, nel verso

Che di non esser primo par ch'ir'aggia

sente peggio che una punta di satira. Ma credo a torto. Forse, fatto così duro in omaggio alla maniera guittoniana, include il riconoscimento del proficuo sforzo compiuto da Guittone verso la «gloria della lingua».

GUSTAV EHRISMANN.

DANTES GÖTTLICHE KOMÖDIE UND WOLFRAMS VON ESCHENBACH PARZIVAL.

Die Göttliche Komödie und der Parzival sind die Hochgesänge von des sündigen Menschen Erlösung im romanischen und germanischen Geistesleben des Mittelalters. Ihre Schöpfer streben aus verschiedenen Urgründen und auf verschiedenen Wegen zu ein und demselben Ziel, zu der großen Seligkeit, welche ruht in der Einheit mit Gott. Es sind zwei verschiedene Menschen, die aus ganz getrennten Lebensbedingungen hervorwuchsen, typische Vertreter zweier Nationen zweier Zeiten, zweier Kulturen.

Dante der italienische Stadtbürger, im Mittelpunkt der Weltentwicklung stehend, selbst ein Vorkämpfer weltgeschichtlicher Ideen, in sich fassend die höchste Bildung seiner Zeit und seines Landes, in dem nie die Erinnerung an die Antike ganz erloschen war; Wolfram der deutsche Ritter, der Landedelmann am Hofe eines Fürsten, dessen einsame Burg weit von Waldgebirgen umschlossen war, ohne geistige Schulung mit wildwachsenem Wissen, erfüllt von den beschränkten Idealen seines Standes. Dort der «römische», hier der «nordische» Mensch. Und der endlose Wechsel der Zeit hat alte Mächte zertrümmert, neue zu neuer Blüte und Wiedervernichtung erweckt: am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts standen Papsttum und Kaisertum beide auf dem Gipfel ihrer Macht, am Anfang des vierzehnten lagen sie, aufgerieben im Kampf um die Weltherrschaft, ohnmächtig oder nur scheinmächtig zu Boden; als Wolfram in gläubig frommem Sinn sehnsuchts- und ahnungsvoll nach höherer Erkenntnis aufschaute, hatte die Scholastik für ihr Vernunftgebäude noch nicht den mächtigen Unterbau mit der Philosophie des Aristoteles bereitet, hundert Jahre

später konnte Dante sein Weltgedicht nach den Maßen und Linien des Riesendomes einrichten, den Thomas von Aquino in seinem System erbaut hatte.

Welche äußeren Bedingungen die angeborenen Anlagen der beiden Großen zur Individualität formten, können wir somit in allgemeinen Umrissen aus der Geschichte vergleichen, aber wir können nicht auch zu einer gegenseitigen Abwägung ihres Charakters gelangen. Der Maler der Manessischen Handschrift hat Wolfram als einen eisengepanzerten Ritter dargestellt, dessen Rüstung auch das Antlitz verdeckt; Dantes Bildnis mit den scharf umrissenen Zügen, in denen sich die Seele des Menschen abspiegelt, haben uns schon seine Zeitgenossen überliefert, und dieses Seelenleben liegt vor uns ausgebreitet in dem Reichtum seiner Werke, die alle seine eigene und einzige Persönlichkeit wiedergeben. Sein Charakterbild steht vor uns wie in heller Gegenwart, Wolframs Gestalt verschwimmt in der romantischen Ferne des Mittelalters. Aber er hat uns sein Selbst doch nicht verschlossen, in seinen Dichtungen spüren wir seine Seele, wir fühlen ihm gegenüber die tiefe Sympathie, die fast unbewußt den Menschen zum Menschen zieht. Dieser nach den höchsten Ideen ringende Mann besaß ein Kindergemüt, ein liebevolles Verständnis auch für das Kleine und Unbeachtete, er, der mit seiner großen Barmherzigkeit und Liebe das Leid der ganzen Menschheit umfaßte. Auch ihm war es, wie vielen seiner deutschen Zeitgenossen, als unabänderliches Geschick bewußt, *wie liebe mit leide ze jungest lônen kan.* Aber er trug den Zwiespalt in versöhntem Herzen, denn ihm war die Gottesgabe einer harmonischen Seele beschieden, jenes Lebensgefühl, das das Leid, Mensch sein zu müssen, schmerzlich empfindet und doch nicht irre wird an dem Glauben an die ewige Macht des Guten.[1] Im Gemütvollen liegt Wolframs seelische Grundstimmung. In Dante dagegen ist es die heroische Größe. Auch ihm ist Menschenleben Leiden, aber er überschaut dieses Leiden als Anteil der ganzen Menschheit, ihm ist dieser Jammer verhundert-, vertausendfältigt, ein unübersehbarer Chor von Elendsschreien. Und auch er ist durchdrungen vom Glauben an den Sieg des Guten, aber er schaut ihn nicht nur in der befriedeten Seele eines Einzelnen, aus den Wirren seines Irrtums Abgeklärten, sondern in der tausendfachen Wonne der Glorie des Paradieses.

Aber sinnlos wäre es, Wolfram an Dante messen zu wollen.

---

[1] Germ.-rom. Monatsschrift 1 (1909), 674.

Dante ist der höchste geistige Mensch seiner Zeit, Wolfram verkörpert nur den vollkommenen Ritter, Dante dichtet Weltgeschichte, Wolfram ein Adelsideal. Weltgeschichte aber fürs Mittelalter umfaßt Diesseits und Jenseits, das praktische Ziel ist die Verwirklichung des Gottesreiches auf Erden. Dante ist der Universalmensch, Dichter, Theolog und Staatsmann. In seiner Größe liegt sein tragisches Geschick. Er kämpfte für ein Ideal, für das die Zeit vorbei, das überhaupt nie zu verwirklichen war. Er wollte einen verwesenden Leichnam wiederbeleben und opferte sich für eine verlorene Sache. Wolframs Schicksal liegt im Dunkeln, aber der Schmerz war ihm erspart, sein Lebenswerk gefährdet zu sehen.

Der Inhalt der beiden Gedichte ist bestimmt durch die literarische Tradition, aus welcher sie hervorgegangen sind: Dante hat den Stoff aus der Vision von der Zukunft der Seele, die durch die Jenseitsräume geführt wird; Wolfram benutzt einen französischen Roman, dessen Ursprung im Märchen liegt, wie ein Fürstensohn als Dümmling im Walde aufwächst, einen kranken König durch die erlösende Frage entzaubert und ein Wunschding gewinnt. Die Göttliche Komödie gehört als moralphilosophisches Werk in das Gebiet der Ethica (Vossler, Dante S. 115 f.), Wolframs Parzival ist ein carmen heroicum eines poeta, enthält aber wahre Geschichte, historia, symbolische Wahrheit, nicht bloß windige Fabelei, fabula (Isidors Etymol. I, Kap. 39 u. 40; Hugo v. S. Victor, Eruditio didasc. III, Kap. 4, Migne 176, 768 f.; Conradi Hirsaugiensis Dialogus ed. Schepss, S. 24.; Burdach, SB. d. Akad. zu Berlin 1912, 635). Es ist ein Bildungs- oder Erziehungsroman, an dessen Helden man Beispiel und gute Lehren nehmen soll (Thomasin, Wälscher Gast 1041—1162), und Aventiuren sind gut, auch wenn sie nicht wahr sind, weil sie einen tieferen Sinn (*bezeichenunge*, allegorische Bedeutung) haben können (vgl. Vossler S. 292 ff., 404 ff.). *Guot âventiure zuht mêrt* (1138); aber *ouwê, wâ bistu, Parzivâl?* (1075) klagt der höfische Domherr von Aquileja: es gibt keinen Gral mehr und keinen Parzival, sondern nur noch Leute vom Schlage Keye's.

Dante und Wolfram sind hohe Geistestypen derselben sittlichen Welt, des mittelalterlichen Christentums, aber sie gehören zwei verschiedenen Entwicklungsstufen dieser geistigen Geschichte an. Wolfram vertritt den Standpunkt der Laienkirchlichkeit, und soweit er dogmatisch-theologische Anregungen empfangen hat, steht er unter dem Einfluß jener freieren Richtung, die in Abälard ihren Verkündiger fand, und Zeitgenosse war er des klassizierenden Doctor universalis,

des Alanus de Insulis[1]; Dante aber ist selbst scholastischer Theolog mit dem ganzen traditionellen Wissen der Kirche, das in dem System des Thomas seinen dogmatischen Abschluß fand. Dantes Gedicht umspannt das gesamte Wissen, von Gott, von der Natur und vom Menschen, Wolfram stellt nur den Menschen dar, aber er betrachtet ihn sub specie aeterni und erhebt das Menschenleben zum Ewigkeitswert.[2] Er bringt den Menschen in das Verhältnis zu Gott (Theologie) und faßt ihn als einen Teil der gesamten Schöpfung (Kosmologie).

Wolframs Weltbild[3] ist das der populären Kosmologie des zwölften Jahrhunderts. Der Himmel umfaßt die ganze Schöpfung, in Gottes Hand laufen die sieben Planetenkreise, den Fixsternen und dem Polus antarcticus[4] hat er ihre Bahn gezeichnet. Die Planeten stürmen gegen das Firmamentum, den Himmel, in rastloser Eile. Sie geben Wärme und Kälte und schaffen das Leben der Natur.[5] Der Lauf der Sonne unterscheidet Tag und Nacht, sie hat drei Eigenschaften, Hitze, Leuchtkraft und Bewegung; durch die letztere bringt sie Tag und Nacht hervor. Diese astronomische Belehrung ist nur ein mageres Gerippe jenes aristotelisch-ptolemäischen Weltsystems, welches Dante zu seiner spirituellen Himmelswanderung vergeistigt

---

[1] Wolframs Willehalm und Alanus s. meine Studien über Rudolf v. Ems, Heidelberger SB. 1919, Abhandl. 8, S. 49 ff. Unter den Parallelen zwischen der Göttl. Komödie und dem Anticlaudianus des Alanus ist die bedeutendste die Reise der Prudentia zu Gott unter Geleitung zuerst der Vernunft, dann der Theologie und später, im Empyreum, noch des Glaubens (vgl. Virgil — Beatrice — S. Bernhard). Wolframs Beziehungen zur Lehre Abälards: Zs. f. deutsches Altertum 49, 431 f.

[2] Willehalm, Prol. 1, 3. 2, 2—15; Gyburgs Glaubensbekenntnis 216, 5—22; Gyburgs Kreuzzugsrede 309, 15—30.

[3] Vgl. auch Anton Sattler, Die religiösen Anschauungen Wolframs v. Eschenbach, S. 7—13.

[4] Willehalm 216, 6 f.

[5] Die von Wolfram angeführten Punkte finden sich im deutschen Lucidarius, Kap. 1 u. 4 (ed. Heidlauf, S. 5 f.), vgl. Honorius Augustodunensis, De imagine mundi, lib. I, Migne 172, 138 ff): Der Himmel, d. i. das Firmament, bewegt sich immer von Osten nach Westen, da entgegen laufen Sonne, Mond und die Planeten, sie «streben» gegen den Himmel (sie streiten kriegerisch gegen seinen Lauf, Parz. 782, 16 u. dazu Anm. in Martins Kommentar, S. 510). Dadurch wird Willehalm 216, 9—11 verständlich: firmamentum und Himmel sind identisch, es entspricht dem Kristallhimmel Dantes, dem primum mobile. Das Firmament bewegt sich von Ost nach West, die Planeten von West nach Ost, haben aber geringere Schnelligkeit als jenes (Parz. 782, 14 f.; die Aufklärung gibt Lucid. a. a. O.), vgl. Vossler, S. 210—213, 1218—1221. Parz. 782, 1—12 sind die Planeten mit ihren arabischen Namen aufgezählt (vgl. dazu Martin, Komm. a. a. O.).

hat. Wolfram hat sie in seine Darstellung des christlichen Dogmas eingefügt, um Gottes Schöpfertat und Allmacht zu erweisen. — Aber getrennt von der wissenschaftlichen, zu dem Lehrbereich der septem artes gehörenden Astronomie steht der Sternenaberglaube, die Astrologie, welche dem Menschen verborgene Geheimnisse der Gottheit enthüllt. Sie findet sich bei Wolfram auf einer andern Seite, nicht im Dogma: da nach dem Sternenlauf alle menschlichen Geheimnisse geordnet sind (Parz. 454, 15 f.)[1], so konnte Flegetanis die Eigenschaft des Grals in den Gestirnen lesen (454, 9—30) und der böse Saturnus (489, 24—29, 492, 23—493, 8), Mars und Jupiter (789, 4—9) werden für die Schmerzen des kranken Gralskönigs verantwortlich gemacht, das Sternbild des Drachen und der abnehmende Mond bedeuten Unglückszeiten (483, 12—16). Aber diese astrologischen Stellen hat Wolfram gewiß aus seiner uns verlorenen Quelle, er spricht damit nicht seine eigene Ansicht aus, als ob er dem unchristlichen Sternglauben huldigte, vielmehr weist er das über die «vertriebenen Geister» in 454, 24 ff. Gesagte später 798, 6—22 zurück. Er hat diese astrologischen Abschweifungen aus Gewissenhaftigkeit gegen seine Quelle aufgenommen, zugleich fand er, seinem Hang zum Fremdartig-Seltsamen gemäß, poetisches Wohlgefallen an dieser exotischen Phantastik. Sie fällt unter die Lügenfabeln der Poeten, denn *die âventiure sint gekleit dicke mit lüge harte schône,* W. Gast 1118 f. Ein solches Zugeständnis würde Dante der poetischen Fiktion nicht gemacht haben, und klar errichtet er die Scheidewand zwischen dem astrologischen Irrwahn und der durch die Theologie erlaubten Himmelslehre.[2]

Eben nur im allgemeinsten angedeutet sind bei Wolfram die Schöpfungsanfänge der Erde: alle Kreatur hat Gott geschaffen, die vier Elemente und Alles, was Leben hat 'Willeh. 2, 5. 215, 11—15', die drei Naturreiche (2, 8. 14), die Flüsse (216, 19), Wasser und Land (309, 16); auch das Gewand der Erde, das der Mai erneuert, die Bäume, die Blumen (309, 26—30), und damit geht die Naturschilderung über von den kriegerischen Stürmen der Himmelskörper in ein kleines lyrisches Stimmungsbild eines Minnelieds.[3] Verworren ahnt die Seele des mittelalterlichen Ritters, wie sich die Allmacht Gottes zeigt in

[1] Franz Boll, Sternglaube und Sterndeutung, Aus Natur und Geisteswelt Nr. 638, 2. Aufl., S. 43.

[2] Über Dantes Verhältnis zur Astrologie s. Edw. Moore, Studies in Dante III, 19—21; Friedrich v. Bezold, Astrolog. Geschichtskonstruktion im Mittelalter, Aus Mitteltalter und Renaissance (1918), 165—195, bes. S. 179 u. Anm. 367. 369.

[3] Vgl. das Zitat aus Wilh. v. Conches bei Sattler S. 10.

der unbegreiflichen Größe der Natur ebenso wie in ihrer Stille. Es sind Anklänge an die erhabenen Gedanken, mit denen Goethe sein Weltgedicht eröffnet in dem Hymnus der drei Erzengel vor dem Herrn.

Der Willehalm, in dem die Bemerkungen Wolframs über die Einrichtung der Himmelskörper, über die Elemente und die Natur stehen, hat als Legende starken theologischen Gehalt, gibt also zu wissenschaftlich belehrender Behandlung an sich Gelegenheit. Der Held, Wilhelm von Orange, gehört zu den Bewohnern von Dantes fünftem Himmel, denn er war ein Gottesstreiter, der das Kreuz gegen Mahumet und Tervigant trug[1] (Parad. XVIII, 46—48). Indem Wolfram sein Preisgedicht auf Wilhelm den Gotteshelden sang, gehört er zu denen, die den großen Ruhm dieses seligen Geistes verkündeten (Parad. XVIII, 31—33), und die Verehrung für den Gefeierten bringt beide Dichter in unmittelbare Beziehung zueinander.

Wie weit auch die natürlichen und historischen Voraussetzungen bei den beiden Individualitäten auseinander gehen, im Zielpunkt ihres moralischen Erkenntniswillens treffen sie zusammen, im Verlangen nach dem höchsten Gut und in dem Streben, für diesen hohen Gedankenflug einen künstlerisch verklärten Ausdruck zu finden. Und doch ganz verschieden ist das Abbild, in welches sie die Idee jenes irdisch-himmlischen Aufstiegs kleiden. Durch die drei Reiche des Jenseits führt Dante die gepeinigte, erlösungsehnende und gereinigte Seele, durch Phantasiewelten, Sümpfe, Höllenbrände, Steinwüsten, himmlische Auen und Engelssphären mit dem ganzen Apparat unter- und überirdischer Wesen, die Menschen, nur Schatten, gehören nur der Vergangenheit oder Zukunft an, nicht mehr der irdischen Gegenwart. Die Komödie ist eine Vision, vor den Augen des Zuschauers ziehen die Schicksale der Seelen vorüber, wie Bilder einer ungeheuren Jenseitsgeschichte. Wolframs Parzival dagegen ist ein Roman, der abenteuernde Ritter schaut nicht im Bilde anderer die Verdammnis und das werdende Heil, auf seinem Erdenwege erlebt er die Pein und die Erlösung in sich selbst, in seinen eigenen Taten und Irrungen, und seine Wanderung geht nicht durch die nur dem Fluge der Phantasie erreichbaren Gebiete der Hölle, des Fegfeuers und des Himmels, sondern durch eine romantische Erdenlandschaft mit dichten Wäldern und weiten Ebenen, an Bächen hin im grünen Gras zu ummauerten Städten und hochragenden Ritterburgen.[2]

---

[1] Philalethes 3. Teil, S. 262 f.; Vossler S. 1201 f.

[2] Über den Aufstieg Mosis bei Gregor von Nyssa: Burdach, Faust und Moses, SB. der Akad. zu Berlin 1912, 397 ff.



In drei Stufen erfüllt sich die Menschheitsgeschichte: Paradies, irdische Verbannung, himmlische Heimat sind die drei Akte des Erlösungsdramas. Aus dem seligen Frieden in ungetrübter Gemeinschaft mit Gott wird der Mensch, Gott entfremdet durch die Sünde, in die Welt hinausgestoßen, in den Kampf von Gut und Böse; das Endziel ist die Wiedervereinigung mit Gott.[1] Diesen Leidensweg macht die ganze zum Heil strebende Menschheit, so auch der Einzelne: sein Schicksal spielt sich ab zwischen Fall und Erlösung. Gut ist seine Natur aus den Händen des Schöpfers hervorgegangen, aber die alte Urschuld treibt ihn in die Welt. Seinem Willen ist es nun anheimgegeben, als Sieger im Kampf für das Gute zu bestehen oder im Bösen unterzugehen. Aber doch wieder nicht aus eigener Kraft kann er den rechten Weg finden, sondern die göttliche Gnade muß ihn zum Heil führen. In drei Abschnitte sind die Vision und der Abenteuerroman gegliedert: dort sind die drei Stufen bezeichnet durch die drei Reiche des Jenseits, hier durch eine dreifache Frömmigkeit im Diesseits. Von den Sünden der Hölle durch die Buße des läuternden Feuers steigt Dante auf zur Seligkeit des Paradieses, von dem naiven Kinderglauben, den ihn die Mutter gelehrt, verfällt Parzival durch die falsch verstandenen Ritterregeln des Gurnemanz dem Unsegen der oberflächlichen Weltreligiosität, aus seinem Irrleben erhebt ihn der Einsiedler zur Gotteserkenntnis. Beidemale sind es typische Seelengeschichten, aber ihr Verlauf ist ungleich. Dante gelangt durch die Weltenräume auf ununterbrochenem Wege von der Tiefe des Sündenelends zur Himmelswonne, Parzivals moralische Lebensbahn verläuft nicht geradlinig nach oben, vom Normalstand geht es durch eine Katastrophe hinab und dann erst wieder aufwärts zu dem letzt erreichbaren Höhepunkt. Und der Wanderer bleibt im Erdenbezirk, jene Höhe ist nicht der Zentralpunkt im obersten Himmel, Gott, sondern ein magisches Gefäß in einer zwar von der Phantasie erbauten, aber doch irgendwo in einem irdischen Lande aufragenden Burg, für den Ritter das irdische Paradies. Ein Läuterungsweg beidemale, aber dort ein Bild von der Sünde und Reinigung der ganzen Menschheit, des weltgeschichtlichen Menschen, dargestellt an den Schicksalen zahlloser Seelen im Jenseits; hier das Leben eines einfachen Ritters, wie es sich, wenn man es der romanhaften Ausschmückung entkleidet, im irdischen Dasein hätte abspielen können. Dort ein Weltgedicht, hier nur ein Heldenepos, dort symbolisierte Theologie, hier vergeistigte Romanfabel.

[1] Beiträge zur deutschen Sprache u. Lit. 35, 218 ff.

In Parzivals Stufenweg ist die dreiaktige Heilsgeschichte symbolisch dargestellt: Paradies der Kindheit, Welt der Sünde und Zwietracht mit Gott, Gralsherrlichkeit und wiederhergestellte Einheit mit Gott. Innerhalb des christlichen Weltgeschichtsdramas muß sich auch das Schicksal Dantes vollziehen, aber die Vision hat nur die Aufgabe, das Emporsteigen der Seele zu zeigen, nicht auch ihren Fall. Der erste Akt des Dramas, also die ursprüngliche Harmonie, fehlt, oder vielmehr, Dante hat ihn schon in seiner Vita nuova behandelt: es sind jene Stunden, in denen seine Gedanken von der reinen Liebe zu Beatrice erfüllt waren. Als er sich von dem geraden Wege, von seinem Jugendparadies, abgewandt, hat er den Sündenfall in die Welt getan, in die Wollust, den Hochmut, die Habsucht. Diese Sündenwelt, den zweiten Akt des Seelenschauspiels, durchlebt er in den Gestalten der Hölle und des Fegfeuers, denn auch dessen Bewohner, wie hoffnungsfreudig sie auch aufschauen dürfen, haben den Fluch des Sündenfalls erleiden müssen. Der dritte Akt bringt die Erfüllung des Menschheitszweckes, die wiedergewonnene Einheit mit Gott.

Wolframs ethische Einstellung ist begründet in seinen Lebensbedingungen. Der Mensch in seiner Doppelnatur ist gerichtet auf Zeit und Ewigkeit. Der in der Welt Lebende hat sich mit dieser Welt auseinanderzusetzen, aber als einen Teil des Unvergänglichen zieht ihn die Sehnsucht nach den Gefilden hoher Ahnen. Glücklich der, welcher diesen Zwiespalt einigt, der seine irdische Lebensaufgabe so erfüllt, daß ihm das ewige Ziel nicht entschwindet. Diese seine ethische Norm faßt der Dichter, der sich mit Stolz seines Rittertums bewußt ist und dessen ganze Persönlichkeit doch durchdrungen ist von der Macht der Sittlichkeit und der Verehrung für das Heilige, zusammen im Schlußwort seines Werkes: wer sein Leben so beendet, daß einerseits der Leib — der sinnliche Teil — seine Seele — das Göttliche in ihm — nicht Gott entzieht, und der andererseits auch die Gunst der Welt behauptet damit, daß er in Ehren besteht, der hat eine nützliche Lebensarbeit getan (Parz. 827, 19—24). In dieser praktischen Lebensphilosophie sind Gott und Welt vereinigt, der kirchliche Dualismus ist in einem allgemein menschlichen Humanismus aufgegangen, in dem Divinum und Humanum vereinigt sind. Auch die dem Leben dienende Arbeit hat ihre sittliche Berechtigung, ist eine sittliche Tat, der Wert des Erdenwallens ist nicht allein zu messen an dem Höhegrad asketischer Weltflucht. Mit diesem humanen Lebensgefühl ist eine ganz neue Einschätzung

im moralischen Wertsystem entstanden, die ritterliche Ethik. Das Rittertum ist sich seines Eigenwertes bewußt geworden und in dieser Festigung der eigenen ritterlichen Überzeugung hat es entsprechend seinen diesseits gerichteten Aufgaben auch seine diesseitigen Pflichten zu sittlichen Normen erhoben. Die ritterlichen Handlungen haben für Wolfram den Wert ritterlicher Taten zur Läuterung. Die Moralphilosophie[1] und in ihr das Honestum, das für die Ritter in dem Begriff der Ehre und in der Betätigung der Tapferkeit zusammengefaßt ist, ist der spezifisch ritterliche Sittenkodex geworden. Gurnemanz unterrichtet Parzival in diesen ritterlich-höfischen Regeln durch seinen Fürstenspiegel. In dieser weltlichen Ethica ist der zweite Teil von Wolframs Sittenlehre enthalten: in Ehren bei der Welt stehen. Diese Forderung hat sein Parzival durch seine ritterliche Tapferkeit erfüllt. Den ersten Teil, die Seele Gott nicht entziehen, d. h. Gottes Huld behalten (die Grundlage der Moraltheologie, der dogmatischen Ethik), hat ihn Trevrizent gelehrt (vgl. 466, 14).

Der Ritter ist also ganz und gar ins aktive Leben gestellt und der Wille hat den Primat in der Ökonomie der Seele, aber er darf nicht blindlings schalten, sondern die Vernunft muß ihn zügeln. Zum vernünftigen Willen erzieht seinen Beichtling Parzival der Einsiedler durch seine Christenlehre, er stellt die richtige Ordnung des Willens wieder in ihm her. Der Wille ist frei zum Guten oder zum Bösen, zur Liebe oder zum Haß gegen Gott (467, 5—10). Andererseits ist aber der freie Wille wieder aufgehoben durch die Prädestination, denn die zum Gral Berufenen sind vorher auserwählt. Doch bleibt ihr Wille frei zur Gestaltung ihres Geschicks, und Anfortas und der junge Parzival, obgleich zum Gralskönigtum bestimmt, fallen in die Stricke der Welt. Die letzte Mahnung des geistlichen Beraters ist eine Stärkung des Willens: «*belîp des willen unverzagt!*» (502, 28), verfalle nicht in das Laster der sittlichen Trägheit, des Zweifels, der Verzweiflung, acedia (489, 13—20). Aber die Beschreitung des Heilsweges ist für den Verirrten doch letzten Endes eine Fügung der Gnade. Denn auf Abenteuer ritt der junge Degen aus, aber Gott wollte ihn in seine Obhut nehmen (435, 11 f.), er leitete seinen Pfad zur Klausnerin Sigune und zu den Karfreitagspilgern und durch diese Mittelspersonen gelangte er zum Retter seiner Seele, Trevrizent.

Die ausgesprochen ritterliche Tugend ist der unverzagte Mannesmut 1, 5, die beharrliche Tapferkeit. Diese Rittertugend besitzt

---

[1] Vgl. Zs. f. deutsches Altert. 56, 137 ff.

Parzival, und zwar ist sie bei ihm auf ein bestimmtes hohes Ziel gerichtet, den Gral. Sie ist für ihn der Antrieb, nach höherm Dasein immerfort zu streben. Den Gral erringt Parzival durch den auf die rechte Frömmigkeit (die Erkenntnis Gottes) gerichteten Willen in Ausübung seiner irdischen Pflicht, des tapferen Rittertums. Die Erringung des Gralskönigtums ist die Vollendung dieses in weltlicher Ehre und göttlicher Huld, in Welt- und Gottvereinigung, geführten Lebens. Der Typus des christlichen Ritters, des Christen und Ritters, ist die Einheit zwischen irdischem und geistigem Menschen.

Auch Trevrizent[1] hat eine sittliche Vollendung schon hienieden erreicht, auch er eine Ausgleichung in sich von Erdenschwere und Himmelflug. Er, einst ein Weltkind, hat die Versöhnung gefunden in der völligen Aufgabe der Welt; aus Treue gegen den Bruder wird er anstatt Herr des Grals ein Büßer in der Waldklause. Die beiden Lebensformen, die aktive und die kontemplative, sind einander gegenüber gestellt in Parzival dem Ritter und Trevrizent dem Einsiedler. Beide Lebensweisen sind gut, Gutes tut die tätige Liebe für die Menschen, Gutes auch, wer allein sein eigenes Innere heiligen Gedanken hingibt. Aber der Ritter wird Schirmherr des Grals, der Einsiedler bereitet ihm nur den Weg dazu.

Das IX. Buch, die Belehrung Parzivals durch Trevrizent, steht im Mittelpunkt der geistigen Entwicklungsgeschichte des Helden. Seine sittliche Wiedergenesung geschieht durch die Beichte, er ist der Pönitat, der geistliche Mann ist der Beichtvater, Gegenstand des Gesprächs ist die Aufklärung über den Inhalt des christlichen Glaubens, und zwar innerhalb des Schemas von Beichte und Katechese. Aber frei und ungezwungen und ganz aus der gegebenen Seelenverfassung des Reumütigen heraus entwickelt sich Schritt für Schritt diese religiöse Erkenntnislehre. Die innere Einheit, das Einssein mit Gott, ist in Parzivals zerrissener Seele gestört, und das ist das Grundübel des heilsuchenden Abenteurers: *ouch trage ich hazzes vil gein gote* (461, 9). Zu äußerster Gottentfremdung also ist der Zweifler gelangt, nahe dem verderblichsten Geisteszustand, der Verzweiflung. Die Aufgabe des geistlichen Vaters ist es nun, ihn von diesem untersten Tiefstande zur Höhe zu führen, aus der Gottferne zur Gottnähe. Mit schonender Hand leitet ihn die erbarmende Güte des Greises den aufsteigenden Weg zum Heil, indem er ihm das Wesen Gottes erklärt: Gott ist *diu triuwe* (461, 27—462, 30). Damit hat Wolfram den Kernpunkt seiner

[1] Vgl. Rolf Weber, Askese und Quietismus bei Wolfram v. Eschenbach, Journal of Engl. and Germ. Philology 17 (1918), Juliheft.

Ritterethik zur Grundlage der intellektuell-moralischen Belehrung seines Helden gemacht, und das ist das Charakteristische für die sittliche Lebensauffassung des Dichters. Er will ein Buch schreiben, *daz seit von grôzen triuwen* (4, 10f., vgl. 117, 17—20. 119, 24. 128, 23—28). Treue ist Wahrheit, Untreue ist Falschheit, darum ist Gott auch *diu wârheit* (462, 25f.). Bezeichnend aber für den Ritter Wolfram ist, daß er die *triuwe* in feudalgermanischem Sinne auffaßt als das Treuverhältnis zwischen Herrn und Gefolgsmann, die beide sich zu gegenseitiger Hilfeleistung verpflichtet sind. Parzival glaubte, durch die Waffen Gottes Hilfe erkämpfen zu können und daß Gott gleichsam seine Lehensherrenpflicht verletzt habe. Er weiß nicht, daß er selbst die *triuwe* vergessen hat, als er bei dem Leiden des Anfortas stumm blieb. Aber dieses war eine andere *triuwe,* nicht eine gegenseitige Standesverpflichtung, sondern die höchste Form der Treue, die Treue zum Nächsten, die Nächstenliebe, Charitas. Diesen umfassenden Sinn, in welchem die Treue erhoben ist zum Gemeinschaftsgefühl mit dem ganzen Menschengeschlecht, ja mit aller Kreatur, ist die höchste Sittlichkeit: die Aufgabe des eigenen Ichs und die Selbsthingabe zum Wohle der Nebenmenschen, die Erweiterung der Einzelheit zur Alleinheit, die Auflösung des Dualismus in die ursprüngliche Einheit mit Gott. Das Bild der größten Treue aber, der Liebe Gottes, ist, daß er Menschenantlitz annahm und am Kreuze für uns den Tod erlitt (462, 21—24. 464, 26—30. 465, 8f. 113, 18—22). Die Liebe hat uns erlöst, Gott hat die wahre Liebe, *der ist ein durchliuhtec lieht und wenket sîner minne nieht.*[1] Unter den Tugenden ist die *triuwe* die vornehmste, daher ist die Untreue, die Falschheit, das schwärzeste Laster. Ihr Meister ist der Teufel, der schwarze Herr der Hölle (119, 25ff.). Weil Parzival aus Treue Kummer getragen hat, konnte er sich aus seinem tiefen Fall wieder erheben. Treu blieb er seinem Streben nach dem Gral und treu seinem Weibe, Kondwiramurs (467, 16—18. 26—30). Und so ist 'Liebe' in diesem Hohen Lied von der Treue die Gattenliebe, also wiederum die Treue. Auf diesem einen sittlichen Prinzip der Treue beruht die Ethik des ganzen Gedichtes.

Die dem Ritter gefährlichste Sünde ist die Hoffart. Parzival war nicht frei von ihr, er glaubte, allein durch Ritterwerk das Paradies der Seele erringen zu können (472, 1—4). Den im Weltsinn Be-

[1] Dem Haß Parzivals setzt Trevrizent die Liebe Gottes gegenüber. Gottesliebe und Gotteshaß als die beiden Pole vom höchsten Gut und vom höchsten Übel des Menschen lehrt Abälard in seinem Dialogus, vgl. Überweg-Heinze, Grundriß, 9. Aufl. II, S. 207.

fangenen mahnt Trevrizent zur Demut (473,4, auch 798,30. 819,19f.) und zur Selbstbeherrschung (*kiusche* 472, 16); das sind die beiden schweren Leistungen der Entsagung, jene die Humilitas, die geistliche Gegenkämpferin gegen das Urlaster der Superbia, diese die Kardinaltugend der Temperantia, der Bezähmerin der Begierden.

Das Problem der inneren Spannung hat der Dichter in den ersten Versen des Prologs angekündigt: Wie verhält sich der Ritter, dessen Eigenschaft unverzagter Mannesmut ist, wenn er in religiösen Zweifel gerät? Bei der Lösung der Frage kommt es auf die Grundbeschaffenheit des Charakters an. Es gibt zwei Klassen von Menschen, sittlich gute und sittlich böse, solche, die *stæte* haben, und solche, die *unstæte* haben. *Stæte* ist Grundveranlagung zum Guten, der zur bleibenden Eigenschaft gefestigte gute Wille Abälards[1], der habitus ad bene agendum des Thomas, *unstæte* das Gegenteil, der Wille zum Bösen, habitus ad male agendum. Auf dieser Grundbeschaffenheit beruhen die Tugenden und die Laster. Welcher Ritter den *unverzaget mannes muot* besitzt, ist nicht absolut der Hölle verfallen, sondern er kann sich wieder aufrichten, dem Himmel entgegen. Die *stæte* als Lebensnorm stammt aus der stoischen Ethik[2], sie ist letzten Endes die ἀπαθία, die unerschütterliche Gemütsruhe, die durch Überwindung der Affekte erlangt wird. Was *stæte* im wissenschaftlichen Tugendsystem ist, das ist die *triuwe* im deutschen Volksempfinden. Beide haben sie das Festhalten in sittlicher Hinsicht miteinander gemein und im mittelhochdeutschen Sprachgebrauch sind sie leicht Synonyma.

Parzivals Läuterungsweg ist beendet. Der Zweifel ist erloschen, die zwiespältige Seele hat ihre Einheit, ihre Ruhe gefunden. In Tapferkeit hat er seine irdischen Aufgaben erfüllt, durch die Erkenntnis Gottes hat er die wahre Frömmigkeit erworben. Jetzt hat er die sittliche Kraft gewonnen, König des Grals zu werden; sein Herz ist rein geworden für das höchste Menschengefühl, die Barmherzigkeit, die *triuwe*. Jetzt tut er die Frage und vollbringt die schönste Menschentat, die Erlösung eines Leidenden. Das größte Gnadenwunder hat Gott an ihm vollbracht (781,4. 798,2), die höchste irdische Glückseligkeit hat er errungen, der Seele Ruhe und des Leibes Freude (782,29f.), den Gral (781,30).

---

[1] Überweg-Heinze a. a. O.

[2] Rückert, Ausg. von Thomasins, W. Gast, S. 543 verweist auf Horaz und Seneca; vgl. Zs. f. deutsches Altert. 49, 406—413.

Der Gral[1] ist in höherem, religiösen Sinne das Symbol der Erlösung, die der Leidenstod Christi am Karfreitag der durch Adam in Sünde verfallenen Menschheit bringt. Bei Wolfram ist seine Heilkraft stark ins Irdische gezogen, der Stein hat noch etwas von seinem ursprünglichen Wesen, einem Wunschding. Er hat eine doppelte Wirkungsrichtung, eine nach dem Übersinnlichen (*sêle*): er behütet vor Sünde und Schande und bereitet zur jenseitigen Herrlichkeit vor (471, 10—14); eine andere nach der sinnlichen Natur des Menschen (*lîp*): sein Anblick verleiht ewige Jugend (469, 14—28) und gewährt die leiblichen Genüsse eines irdischen Paradieses (470, 12—20).[2] Im Gralsreich stellt sich der Ritter das Ideal eines Erdenzustandes vor. Die ritterliche Bruderschaft der Templeisen vereinigt geistliche und weltliche Tugenden, kirchliche und ritterliche Moral: Frömmigkeit und Tapferkeit. Aber fromme Hingabe an eine hohe Idee verlangt den ganzen Menschen, er muß der irdischen Liebe in *kiusche* entsagen. Der Gralsdiener darf kein Weib haben, aber er soll *kiusche und vrô* sein (781, 12), er soll mit Freudigkeit entbehren. Und die Werke der Tapferkeit werden vollbracht um ewigen Lohn: die Gralsritter tragen die Mühen des Kriegsdienstes für ihre Sünden, sie wagen ihr irdisches Leben für das jenseitige Leben, es sind Sühnetaten im Dienste der Erlösungshoffnung (468, 23—30. 492, 9).

Die Gralsgemeinschaft ist ein Bild des höchsten, des geistigen Rittertums.[3] In dieser Märchenwelt findet das Sehnen des mittelalterlichen Ritters seine geträumte Erfüllung: ein Herrenleben auf glanzumstrahlter, himmelnaher Burg, in Demut ohne Hoffart, in Kampfesmut und treuer Frömmigkeit. Ausgesöhnt sind Welt und Gott, verwirklicht ist die Religion der Laien, hier der Welt Ehre haben und doch die Seele bewahren. Der Gottesstaat auf Erden ist eingerichtet. Aber es ist ein Märchen.

Es gibt noch ein anderes ritterliches Idealreich, das ist die Tafelrunde des Königs Artus. Ihr edelstes Glied ist Gawan. Er ist das Muster eines ehrenwerten weltlichen Ritters (W. Gast 1041). Er besitzt die Tugenden der Ritterehre, des Honestum, aber nicht das tiefe Sehnen nach dem höchsten Gut. Auch er sucht den Gral, aber er kommt nur zur Abenteuerburg eines Zauberers. Er leidet keine Seelen-

---

[1] Domanig, Parzival-Studien II, Der Gral des Parzival; Rudolf Pestalozzi, Neue Jahrb. 1918, 196 ff.

[2] Domanig a. a. O. S. 48 ff.

[3] Über das Verhältnis des Königtums von Munsalvaesche zum historischen Papsttum s. Michels, Gött. gel. Anz. 1897, 738 ff.

not um das Heilsgefäß, sondern nur Minnenöte, und verfällt nicht der irreleitenden Vernunfttrübung des Zweifels, denn er ist zu vernünftig: er findet seine Befriedigung in der zeremoniellen Rechtgläubigkeit. Er braucht keine Läuterung durchzumachen, aber er erlebt auch in sich nicht die höchste Wonne, die Gottvereinigung.

Parzivals Aufstieg führte zur Versöhnung der beiden Naturen der menschlichen Seele, der irdischen und der göttlichen. Das Individuum ist in den ihm erreichbaren Grenzen zum Abbild der göttlichen Weltordnung geworden, aus dem Zufälligen hat sich diese so seiende Persönlichkeit zu ihrer Form emporgerungen.[1] Das stärkste innere Erlebnis war ihr beschieden, der Vollgenuß ihres reinen Selbst. Die Seligkeit aber, die der nach höherem Dasein strebende Mensch errungen hat, ist die Ruhe des Gemüts. Das Vorgefühl von solchem hohen Glück gewährt der Gral, die Erfüllung geschieht in der jenseitigen Zukunft. Das ist das gute Lebenslos Parzivals: hier die Arbeit der Läuterung und dort die Ruhe der Seele (499, 29f. 782, 29. 797, 22).[2]

Wolfram der Ritter, Dante der Staatsmann schöpfen ihre sittlichen Anschauungen aus dem Laientum. Ihnen ist das Weltleben als Daseinsbezirk zugewiesen, sie haben die Pflichten dieser Welt zu erfüllen und die praktischen Aufgaben des Lebens zu lösen. Sie stehen nicht über dem Leben wie der Mönch, sondern im Leben selbst. Sie haben ihre Gedanken nicht im beschaulichen Selbstkultus lediglich auf ihr Verhältnis zu Gott eingestellt, sie haben ihre Diesseits- und Jenseitssorgen zugleich in Einklang zu bringen. Die gelöste Einheit mit Gott wieder herzustellen ist das Ziel des landfahrenden Abenteuer ritters wie das des Ewigkeitenwanderers. Sie machen beide den Läuterungsweg durch Sündenreinigung zur Gotterkenntnis, aber das Leiden der Gottentfremdung, die Hölle, macht Parzival in sich selbst durch im Ringen mit dem Zweifel, Dante dagegen erlebt es in dem grausenvollen Anblick der gepeinigten Sünder. Wolfram ferner, der die Welt «verrittert», kann sich auch das sittliche Leben nicht ohne sein Standesbewußtsein denken, und so gehört zur Erreichung seines überweltlichen Ziels auch der unverzagte Mannesmut des Heldentums. Dadurch ist für ihn der Inbegriff der «nützlichen Lebensarbeit» bestimmt: bei der Welt in Ehren stehen und doch Gottes Huld behalten. Dantes Emporstieg dagegen ist rein geistig und nicht belastet

[1] Vgl. Pestalozzi a. a. O.

[2] «Und alles Drängen, alles Ringen Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn», Goethe, Zahme Xenien VI.



mit der Rücksicht auf irdische Werte. Die ersehnte und erkämpfte Einheit mit Gott ist für den Dichter der Göttlichen Komödie und für den des Liedes von großer Treue das Reich des ewigen Friedens. Aber das geistige Auge des einen blickt in eine unendliche Himmelsglorie, darin als höchste Seligkeit das Schauen Gottes, dem andern ist das letzte Glück die ewige Ruhe.

Das Leben ein Kampf, die Erlösung ein kampf- und leidensloser Zustand, ein ewiges Sein, raumlos und zeitlos, ohne die Unrast des Werdens. Dafür hat der deutsche Dichter kein Bild. Seinen Helden führt er nur bis zur irdischen Glückseligkeit, die im Schauen des Grals ihren zeremoniellen Ausdruck findet; zu einem ritterlichen Feudalstaat mit geistlichen Formen, in dem Laientum und Kirche vereint sind. Wolframs Märchentraum ist bei Dante als politische Wirklichkeit erstrebt: Kaisertum und Papsttum zusammen arbeitend als göttliche Staatsordnung auf Erden. Der Kaiser der Schutzherr gegen die Welt und den Teufel: so behütet der Gralskönig mit seiner Ritterschaft das heilige Kleinod gegen feindliche Angriffe der Unbefugten. Wie groß auch der Abstand zwischen den beiden Vorstellungen der Gemeinschaftsordnung ist, im Zusammenhang stehen sie durch die notwendige Synthese des mittelalterlichen Dualismus zwischen Gottesreich und Weltreich.

Die Läuterung ist ein Werk der Gnade. Die gnadenreiche Gottesmutter sendet als Führer zum Heil dem im Wald der Sünde verirrten Dante den römischen Dichter zur Klärung seiner vernünftigen Einsicht, zur Vollendung der wahren Gotteserkenntnis bringt ihn Beatrice durch die himmlische Liebe. So führt Gott den in sich zerfallenen Ritter aus dem Irrwald des Zweifels durch den Rat der frommen Pilger und durch das wunderbare Lenken des Pferdes zu dem heiligen Mann, der ihm durch Belehrung der religiösen Wahrheiten seine Vernunft klärt. Zur Vollendung führt ihn die in der Gotterkenntnis begründete Frömmigkeit und die echte Rittertugend des unverzagten Mannesmutes. In Dantes Aufstieg wirkt allein die Gnade, die Virgil und Beatrice gesendet, bei Parzival gibt sie den Anstoß, die Potenz ist aber schon gegeben in seinem bewußten Willen zum Gral. In dieser Betonung des sittlichen Wertes der Berufsarbeit[1] liegt der maßgebende Unterschied zwischen Wolframs und Dantes Ethik. Die Läuterung besteht nicht nur in der intellektuellen Vervollkommnung, sondern auch in der praktischen Lebensauswirkung.

[1] Vossler, S. 292 u. 452.

Damit ist dem Willen eine viel höhere Bedeutung für die sittliche Lebensführung zuerkannt. Die Vernunft ist nicht die Bewegerin des Willens, sondern nur seine Beraterin. Dantes Auffassung ist theologisch-philosophisch, die Wolframs volkstümlich und laienmäßig. Aber Dantes Ethik beschränkt sich nicht auf den moralischen Entwicklungsgang des Individuums, sein kosmisches Gedicht dehnt sich aus auf die Gesetzmäßigkeit des Universums. Natur und Mensch gehorchen der göttlichen Weltordnung, und die visionär geschauten Geschicke der einzelnen Sünder und Büßer und Heiligen werden zu symbolischen Andeutungen einer mittelalterlichen Sozialethik, einer theokratisch-imperialistischen Staatsidee. Wolfram findet das tätige Leben in den ritterlichen Tjosten persönlicher Tapferkeit, Dante im Kampf um eine politische Weltidee.

Und im Kampf für die Gottesidee. In seinem fünften Sternenkreise, dem Mars, wohnen die seligen Gottesstreiter. Dante der Laie, schätzt also ebenfalls die Rittertätigkeit als sittlich förderndes Handeln ein, aber zu einem ethischen Wert wird sie erst durch das Ziel auf das höchste Gut, auf Gott. Und vor allem: er hat einen anderen Adelsbegriff, nicht der Geburtsadel ist eine ethische und soziale Macht, sondern der Adel der Seele.[1] Eine noch höhere Stufe der Seligkeit, den obersten Planetenhimmel des Saturn, haben die Heiligen des beschaulichen Lebens erreicht. Zu ihnen würde Trevrizent gehören. Mit Verehrung zeichnet Wolfram die Gestalt des weisheitsgeklärten Gottesmannes, mit Sympathie die des tatkräftigen Ritters.

Das Gefühlsleben der beiden Dichter ist verschieden geordnet, und das geht in die Tiefen der Persönlichkeit. Es liegt in den seelenbewegenden Empfindungen. Die Hand der Jugendgeliebten führt Dante bis zur Himmelsrose, die Treue zur Gattin ist Parzivals Rettung und seine Veranlagung zur Gewinnung des Grals. Der Liebesgedanke in der Vision entspringt romanischer Minnehuldigung und ist geistig verklärt zur spirituellen Liebesvereinigung in Gott, zum Liebesband mit der ewigen Idee, zum Eros. Die Liebe im Roman ist eine einfache Geschichte von zwei Menschen, die die Not des Lebens zusammengebracht hat und denen die treue Herzensgemeinschaft auch in der bitteren Zeit der Trennung einen sicheren Halt gibt. Dort ist die Liebe die Überwindung der Sinnenwelt, hier ein seelenvolles Erlebnis des irdischen Daseins.

---

[1] Vossler, Die philosoph. Grundlagen zum «süßen neuen Stil», S. 24—41, Dante, S. 327 f., 488 f.; Vogt, Der Bedeutungswandel des Wortes edel, Marburger Rektoratsrede 1908, S. 16 f. u. Anm. S. 35.

So sind die christlichen Glaubenssätze bei Wolfram überhaupt mehr einfach menschlich aufgefaßt. Wie stark er auch manchmal zu theologisieren versucht, Gott ist doch nicht bloß der reine Akt (Willeh. 1, 1), der Altissimus, der das Firmamentum in Bewegung setzte (Willeh. 216, 5. 9), er steht dem Menschen näher, er ist der Vater, sie sind unter sich Brüder, und in dem gehobenen Bewußtsein seiner Gottesverwandtschaft nennt der Dichter sich, den Christen, den Namensbruder Christi (Willeh. 1, 28).

Ein Sündensystem bildet in Dantes Hölle und Fegefeuer den Grundplan[1], genau geordnet und durch eine unendliche Zahl moralischer Menschentypen illustriert ist diese Philosophia moralis. In Wolframs Roman dagegen ergeben sich die ethischen Eigenschaften organisch aus dem Stoff, aus den Charakteren und den Handlungen. Das Urlaster der christlichen Sündenreihe und die im ersten Kreise des Fegefeuers zu sühnende Schuld ist die Superbia, und so ist auch dem Ritter die gefährlichste Klippe der Hochmut (Parz. 472, 13 ff. 473, 4). Es folgt im Purgatorio der Neid: er ist im Parzival die älteste Sünde, die Luzifers, der aus Neid gegen die Macht Gottes zum Empörer wurde (473, 7 ff.). Die Acedia, im vierten Läuterungskreis, ist für Parzival die schwere Gefahr der Willensschwäche, die zur Verzweiflung führt (489, 13—20). Die vier übrigen Todsünden treten in Wolframs Gedicht nicht hervor. Aber die Lust der Welt ist für Parzival wie für Dante zum Verhängnis geworden, für jenen, als er Beatrice aus den Blicken verlor (Purg. 31, 34—36), für den reinen Toren, als er die trauernde Mutter in ihrer Einsamkeit zurückließ. Es ist ihr beider Sündenfall gewesen.

Aber die sittliche Orientierung im Parzival weicht von dem üblichen kirchlichen Moralsystem, dem Dante folgte, wesentlich ab. Der ethische Grundwert, die *triuwe*, dem Volksempfinden erwachsen, gehört nur als Hypostase der Charitas der kirchlichen Morallehre an. Mehr religiös christlichen Gehalt hat die *kiusche*, die sittliche Reinheit, insofern sie etwa der Kardinaltugend der temperantia entspricht. Die *stæte* ist antiken Ursprungs, der *unverzaget mannes muot* eine spezifisch ritterliche Eigenschaft. Im Gegensatz zu *triuwe* und *stæte* sind *untriuwe* und *unstæte* die am meisten verpönten Laster. Wollte man für diese dogmatisch nicht genau zu bestimmenden Moralwerte Gleichungen bei Dante suchen, so würde die *triuwe* der Liebe ent-

[1] Edw. Moore, Studies in Dante II, 152—208a u. 210—245; Vossler, S. 395 bis 401; Gottfr. Hartmann, Germ.-rom. Monatsschr. 1912, 484—495, mit Angabe der betr. Literatur.

sprechen: bei Wolfram ist Gott die *triuwe*, bei Dante die Liebe; in dem Weltgedicht ist die Liebe Gottes die Bewegerin des ganzen Weltalls, in dem Ritterepos ist die Treue Gottes die Erlöserin der Menschheit. *Stæte* ist Dantes wie Parzivals Grundanlage, denn beide besitzen den habitus zum Guten, der sie aus ihren Irrungen löste. *Unstæte*, die Beschaffenheit zum Bösen, würde den Sünden der Bosheit, der malizia Dantes, gleichen, die *untriuwe* speziell wäre das Laster des untersten Höllenkreises, der Verräter, wo Satan selbst das Regiment führt, wie Wolframs *tiufel*, der Fürst der Hölle, das Urbild der *untriuwe* ist. Parzivals Hauptsünde, der Zweifel, der Haß gegen Gott, versetzt ihn unter die Ketzer, die den fünften Höllenkreis bewohnen. Diesem wäre er anheimgefallen, wenn er nicht durch die Absolution Trevrizents dieser Sünde losgesprochen worden wäre.

Nur durch die Reue kann der sündige Mensch zur Rechtfertigung gelangen. Der Beichte Parzivals vor Trevrizent entspricht die confessio Dantes vor Beatrice. Hier treffen die beiden Dichtungen in vergleichbaren Situationen zusammen, und charakteristisch ist gerade hier die verschiedene Auffassung der seelischen Vorgänge. Der alte Mann, von Mitleid erfüllt über die Vergehungen des Rettungsuchenden, ermutigt ihn in seiner Verzweiflung durch Trost und Hoffnung und stärkt seinen Willen zu neuem Leben; die frühgeliebte Heilige trägt die strenge Miene des Sündenrichters, durch Furcht und Verwirrung, durch Vorwürfe und Hohn ohne Duldung sucht sie den durch den Abfall von ihr zum Sünder gewordenen einst Getreuen zu demütigen, zu zerknirschen. Es sind die zwei verschiedenen Mittel des Beichtpriesters, einen Pönitenten zu innerer Einkehr zu bringen, Güte oder Strenge. Parzival ist «aus eigener Not und unter dem Druck der eigenen Vergangenheit .... zusammengebrochen», ihm ist mit einfacher Ermahnung und Trost ein gütiger Greis zu Hilfe gekommen. Dante aber will das Schrecknis der Sünde hervorheben von dem ersten Höllenkreise an bis zum Eintritt ins irdische Paradies, um dann Gottes Gnade und Liebe in der unendlichen Glorie der himmlischen Seligkeit um so leuchtender erstrahlen zu lassen.[1]

Im 30. und 31. Gesang des Purgatorio hat Dante seine moralische Entwicklung zusammengefaßt. Diese individuelle Seelengeschichte ist ein Abbild der metaphysischen Weltgeschichte, welche besteht in

---

[1] Vossler, S. 1151—1153; Burdach, Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation, SB. d. Akad. zu Berlin 1910, 594—646 und Über den Ursprung des Humanismus, Deutsche Rundschau 1914, Februar—April, und beide Abhandl. zusammen: Reformation, Renaissance, Humanismus, 1918.

dem dreistufigen Weg: von der Einheit mit Gott zur Trennung von ihm und wieder zurück zur Wiedervereinigung. Es ist auch Parzivals Schicksalsweg.

Das in drei Abschnitten sich vollziehende Menschheitsdrama hat zuerst Plato zu einer metaphysischen Dichtung symbolisiert: einst hat die Seele das Göttliche geschaut, aber sie ist herabgesunken in die Erdenwelt und durch den Leib ans Leben gebannt, in ein Gefängnis, einen Sarg; aber durch Tugend wird sie sich wieder erheben zu Gott, in ihre Heimat. In christlichem Sinne umgedeutet ist es der vorbestimmte Erlösungsplan Gottes. Augustin hat diese Heilsidee in den Rahmen der Weltgeschichte gespannt, die Geschichte ist das Erlösungswerk Gottes. Die ganze christliche Kultur des Mittelalters, Wissenschaft, Kunst und Staatsleben, ist eine Offenbarung dieser dreigliedrigen Weltformel. Das tiefe Seelenerlebnis der Mystik ist die Sehnsucht nach dem Aufgehen in Gott, die Vergottung, oder die Vermählung mit dem Seelenbräutigam. Aus Gott ist alle Kreatur hervorgegangen, aus der Einheit die Vielheit, zu Gott kehrt sie wieder zurück, der egressus und der regressus (Eriugena). Die Kreaturen sind ein Abfall von Gott und streben wieder zu Gott, ihrem Ursprung, hin (Meister Eckhart). Und so weiter der Stufenweg[1]: Spinoza; Goethes Faust; Schillers kultur-historisches Entwicklungssystem von der Natur in die Entzweiung durch die Kultur und wieder zur Harmonie von Natur und Kultur; Kants Religionsphilosophie; Fichtes spätere Geschichtsphilosophie; Hegels triadisches System von der Entwicklung der Idee; und ganz mittelalterlich romantisierend Schellings Abfall und Rückkehr zu Gott, der Stoff des Christentums Schuld und Läuterung, die Weltgeschichte unter der Idee der Welterlösung und Dante der Dichter dieser Ideenwelt; Schopenhauer, der seine Weltanschauung ganz auf die Erlösungsidee stellt: das Dasein ein Sündenfall als Schuld des Weltwillens, die Erlösung das Schauen der willensfreien Ideenwelt, die höchsten Formen dieser Erlösungsmoral die innere Erleuchtung des Künstlers und die Willensüberwindung des Heiligen, als Grundtrieb aber zum moralischen Leben das Mitleid, die erlösende Liebe: wir erkennen in diesen sittlichen Zuständen die Typen Dante, Trevrizent, Parzival. Als Pantragismus hat Hebbel den Pessimismus gewaltig dramatisiert: das Leben eine Schuld, die Existenzschuld, die Trennung vom All die große Tragödie der Menschheit;

[1] Die Renaissance als «Wiedergeburt» und «neues Leben»: Burdachs oben genannte Abhandlungen; Vossler, Lit. Bl. 1919, S. 1—5.



es ist der Schauder der Vereinzelung. Diese gottleere Einsamkeit mußte Parzival in seiner Zweifelseinöde durchmachen und Dante verliert sich in den dunklen Wald der Leidenschaften, da er vom rechten Weg, von Gott, abgeirrt war. Zur höchsten künstlerischen Symbolisierung hat Richard Wagner Schopenhauers Erlösungssehnsucht erhoben: aus dem weiten Reich der Weltennacht, wo er von je gewesen, gerät Tristan in die schmerzvolle Liebeswelt und kehrt wieder zurück zum göttlich ewigen Urvergessen. Im Tristan ist der Tod der Erlöser wie in dem Geheimnis des indischen Nirwana, im Parsifal die menschliche Barmherzigkeit, wie in dem christlichen Glauben Wolframs.

Der Philosoph ergründet verstandesmäßig das Verhältnis des Individuums zum Absoluten als eine Entwicklung der Idee oder des Willens, der Dichter schaut intuitiv in einem Lebensschicksal die Erlösung des irrenden Menschen durch die Liebe Gottes. Der größte poetische Seher des Mittelalters, Dante, hat ein solches Seelendrama in den unermeßlichen Räumen des Weltalls sich erfüllen lassen, Wolfram hat es in das eng vertrauliche Heim des deutschen Gemütslebens eingeschlossen.

HELMUT HATZFELD.

DER GEIST DER SPÄTGOTIK IN MITTELFRANZÖSISCHEN LITERATURDENKMÄLERN.

Vor mehr als einem halben Jahrhundert hat die positivistische Literaturforschung zwischen drei so entgegengesetzten Werken wie Antoine de la Salles kleinem Prosaroman Le Petit Jean de Saintré, der anonymen Farce vom Maître Patelin und den Balladen des François Villon bereits Zusammenhänge gewittert. Bei der ihr eigenen Methode versteifte sie sich sofort auf die Tatsache, daß der Verfasser des Patelin nicht bekannt ist, und kam so nach dem vergeblichen Versuch, andere Dichter der Zeit zum Autor des Patelin zu stempeln, auf die objektiv ebenso unberechtigte wie methodisch für sie naheliegende Frage: Ist Villon oder La Salle der Verfasser des Patelin? Heute kann man sich eines Lächelns nicht erwehren, wenn man z. B. liest, was in dieser Frage der Vorkämpfer für die Autorschaft La Salles, Génin, in seiner Patelin-Ausgabe[1] gegen die Villonianer schreibt: 'Ils montrent clairement qu'ils n'ont jamais lu ni Villon ni Patelin, ou que les ayant lus, ils sont incapables d'apprécier deux originalités si marquées à la fois et si distinctes.' Die unfreiwillige Komik dieses Urteils liegt darin, daß sich genau dasselbe von den Verfechtern der Autorschaft La Salles sagen ließe 'qu'ils n'ont jamais lu ni La Salle ni Patelin' usw. Sterns Versuch über «Antoine de la Sale des 15. Jahrhunderts»[2] trat für die Behauptung Génins ein und arbeitete mit ganz verfehlten Stilvergleichen, indem er den Patelin nicht so

[1] p. 8.
[2] Archiv f. d. St. d. NSp. XLVI, p. 113 ff.

sehr mit dem Petit Jehan de Saintré als vielmehr mit den Quinze Joies de Mariage verglich, deren Abfassung durch La Salle nicht feststeht, ja heute sogar als unwahrscheinlich gilt. Sein Resultat war denn auch sehr bescheiden: «Der strenge Beweis ist ..... nicht möglich, ebensowenig wie nach der Bemerkung des Aristoteles die Überredung etwas in der Mathematik vermag.» Interessanter noch ist, daß sich Stern mit gewissen eben doch vorhandenen Ähnlichkeiten zwischen Villon und Patelin insofern abfand, als er annahm, daß Villons Gedichte unter dem Einflusse des Patelin entstanden. Da zum Glück der literarhistorischen Statistiker und Genealogen das Datum der Abfassung des Patelin nicht genau zu ermitteln ist, konnte Wolfgang von Wurzbach die Sache auch herumdrehen und behaupten, der Patelin sei unter dem Einfluß der Poesie Villons entstanden.[1] Bei all diesen Gewaltsamkeiten war schon Génin auf der rechten Spur, die er sich nur durch seine einseitige Fragestellung nach der Autorschaft des Patelin wieder verwischte: 'Je me mis à lire et relire les ouvrages composés autour du règne de Charles VII dans l'espoir ..... que peut-être des analogies de style ..... me mettraient sur la voie.' Die Stilähnlichkeiten, die man zwischen dem Patelin und La Salle, insbesondere desen Petit Jehan de Saintré einerseits, zwischen dem Patelin und Villon andererseits herausfand, bestanden natürlich auch zwischen dem Saintré und Villon; vor allem erschien diesen drei Werken gemeinsam: eine feine Ironie, eine naiv-satirische Note, eine graziöse Charakterzeichnung, eine malerische Beschreibung, eine Vorliebe für Sprichwörter, eine pittoreske Phraseologie, ein saftiger Realismus, ein verhaltener Humor, ein lokalkoloristischer Hauch, der auf burgundisch-flandrisches Milieu weist, schließlich eine gewisse Derbheit, die an den Geist der Cent Nouvelles nouvelles gemahnt.

Dieser ganze Geist weist indes auf keine Verfasserpersönlichkeit, er ist im vollsten Sinne des Wortes der «Geist der Zeit», der Geist der Spätgotik, der unpersönlich wie kein anderer das ausgehende Mittelalter, besonders das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts, den Kreis um Philipp den Guten von Burgund (1419—1467) und den um Ludwig XI. von Frankreich (1461—1483), gleich einem Dämon beherrschte und die verschiedenst gearteten Dichter zu seinem Dienste preßte. Es hat keinen besonderen Sinn, die Ausprägung dieses spätgotischen Geistes bei Villon, trotz derselben Anzeichen bei anderen Autoren der Zeit, durch literarische Abhängigkeit zu er-

[1] R. F. XVI, 1904, p. 424.

klären, wie dies Marcel Schwob[1] tut, wenn er bei Villon die philosophische Schwermut des Alain Chartier, den zynischen Realismus des Eustache Deschamps und die Satire des Guillaume Coquillart wiederfinden will. Daher sagt auch Gaston Paris[2]: 'On pourrait certainement trouver bien des parallèles entre les ballades d'Eustache et celles de Villon; mais plusieurs, tous peut-être, proviennent simplement du milieu ambiant.' Durch die Darlegungen Gaston Paris', wie stark die Farcen[3] auf Villon und seine Zeit, insbesondere wieder auf andere Farcendichter, gewirkt haben als typischste spätgotische Theatererscheinung, fällt ein neuer Lichtstrahl auf die inneren Ähnlichkeiten der Villonschen Balladen und des Patelin. Über die vorgeblichen Stiluntersuchungen, die genau besehen syntaktische Untersuchungen waren, wie sie vergleichend für Patelin und La Salles Werke gemacht wurden, ist längst der Stab gebrochen. Die scharfsinnigen neueren Untersuchungen von Carl Haag[4] und W. R. Shepard[5] haben klargelegt, daß die syntaktischen Ähnlichkeiten der einzelnen Werke des 15. Jahrhunderts sehr groß sind, daß aber trotzdem zwischen dem Saintré und den Quinze joies de mariage weniger syntaktische Gemeinsamkeiten bestehen, als zwischen den Quinze joies und Commines. Auf richtige Stiluntersuchungen mit syntaktischer Grundlage hatte sich die ältere Literaturwissenschaft demnach offenbar nicht verstanden. Sonst hätte sie nicht finden können, daß zwischen La Salle und dem Patelin besonders zu vermerkende Übereinstimmungen beständen, sondern sie hätte den Patelin folgerichtiger gar dem Commines zuschreiben müssen.

Das Verdienst der eifrig nach einem Patelin-Autor fahndenden Literaturforschung bleibt, die Aufmerksamkeit auf jene sonderbare Trias: Saintré—Villon—Patelin gelenkt und zum Nachdenken angeregt zu haben, was von deren unverkennbar gemeinsamem Geist zu halten ist. Nicht die Häufigkeit der Konjunktive, nicht die Anakoluthe, nicht ein paar gleiche Präpositionalausdrücke sind das einigende Band. Die Sprichwörterhäufung aber beispielsweise ist keine Stilkunst im engeren Sinn bei diesen drei Werken, sondern es ist nüchterne Zeitweisheit, die sich überall breit macht: En peu d'heure Dieu labeure (Pat. 40); Qui emprunte ne choisit

[1] Revue des Deux Mondes 112 (1892), p. 376.
[2] François Villon, p. 97.
[3] Ebda., p. 101.
[4] Archiv NSp. 1904.
[5] Publications of the Modern Language Association 1905.

mie (Pat. 79); Celui qui sert et ne persert, son loyer pert (Saintré, p. 236); Qui parle du loup, il en voit la queue (Saintré, p. 267); Onques ne fut feu sans fumée (Saintré, p. 280); Laissons le moustier où il est (Villon, T. 268); C'est à mau chat mau rat (Villon, T. 1624); A menu gens menu monnoye (Villon, T. 1651) usw.

Die Zeit, die eine Vorliebe für das Sprichwort hat, zeigt auch einen Hang zur Anekdote. Viele der Villonschen Balladen sind ganz anekdotenhaft abgestimmt. Im Patelin vergleicht Guillemette ihren Mann, der dem Kaufmann das Tuch ablistete, mit dem Fuchs der Fabel, der von dem Raben den Käse ergaunerte, und erzählt bei dieser Gelegenheit die ganze Geschichte (Pat. 438—443). Als Saintré vom König trotz seiner Jugend zum Befehlshaber einiger Fähnlein ernannt wird, entschuldigt er sich mit folgender Anekdote bei den ihm unterstellten älteren Rittern: 'Messeigneurs, vous avez veu comment le roy . . . . a faict de moy, ainsi que dit ung petit moyne, dont l'histoire dit ainsi: Il fut jadis ung seigneur, qui, tout houssé et esperonné, à toute sa gent va en une abbaye pour ouyr messe, qui pres de son logeis estoit. Et quant la messe fut dicte, illec furent cinq ou six des plus petits enfants de celle eglise, moyneaulx qui desboucloient ses esperons. Lors qu'il se vit de telz gens assailly par les deux piés, il demanda que c'estoit? Ses gens, en riant luy dirent: La coustume de toutes celles eglises est de rachapter des novisses les esperons que l'on porte aux cueurs. Lors leur fist bailler ung escu; puis appella le plus jeune et innocent de tous, et luy dist: Je vueil scavoir lequel est le plus saige de vous tous? Adonc l'enfant, sans plus penser, luy dist: Monseigneur, celuy que damp Abbez veult; laquelle responce moult fut notée. Dont par ainsi se peut dire de moy, car combien que je soye le plus simple de vous, toutes fois par celle raison il faut que je soye le plus saige, puisque le roy le veult.' (Saintré, p. 176, Edit. Guichard.)

Ein eigenartiger Humor durchzieht die drei Werke, ganz zweifelsohne jener, von dem Hermann Schmitz[1] sagt: «Immer umschwebt den gotischen Humor ein Zug von Träumerei, von leiser Schwermut und von Menschenliebe; immer bleibt er andeutend und erst in der letzten Zeit der Gotik verfällt er zuweilen ins Grobe und Derbe.» Diesen gotischen Humor stellt Haag im Petit Jehan de Saintré fest, wenn er sagt[2]: «Vom sicheren Port aus betrachtet La Sale gemächlich die Welt, und das Sicherheitsgefühl wird zum Humor.

[1] Die Gotik. Berlin 1921, p. 19.
[2] Arch. NSp. 113, p. 321.

Zunächst treibt dieser Humor sein Spiel zart und rücksichtsvoll mit dem Gegenstande seiner Zuneigung, dem jungen Saintré; dann zieht er sich zu unserem Bedauern scheu zurück vor dem glanzvollen Turnierhelden und dessen Despotin; die Kinderrolle geht hier auf den Verfasser über, der uns ab und zu Ersatz für den selbsttätigen in unfreiwilligem Humor bietet. Erst dann wagt sich der alte Ton wieder hervor, als es an den Sturz des hohlen Götzen geht. Da klingt es hinter den Zeilen wie verstohlene Freude auf das Kommende; und crescendo geht es weiter, gelegentlich bis zur offenen Ironie.» Der ganze Patelin strotzt von Humor. Bei Villon ist er zwar nicht durchgängig vorhanden, er wird aber gerade dadurch recht fühlbar, daß Villon, wie Gaston Paris sagt[1], 'passe, avec l'imprévu qui caractérise tous les vrais humoristes, du pathétique au bouffon, du sérieux au badin, du solennel au trivial.' Klingt es nicht wie das Motto des echt gotischen Humors im Sinne Schmitz', wenn es bei Villon heißt:

'Je riz en pleurs, et attens sans espoir;
Confort reprens en triste desespoir.' (Ballade du Concours de Blois.)

Der trockene Witz, der von naiven Naturen ernst genommen wird, liegt ungefähr in derselben Nuance vor, wenn Villon sich bezeichnet als 'né de Paris emprès Pontoise' und wenn Antoine de la Salle von dem verliebten Abte, nachdem er der Dame des Belles Cousines die Beichte abgenommen hat, schreibt: 'Lors à ma dame donna l'absolucion, et par charité la baisa très doulcement.'

Dieser Humor ist nun etwas ganz Unfranzösisches. Er allein hätte die Literarhistoriker darauf bringen müssen, daß unsere drei Werke in ein etwas germanisch-flämisch angehauchtes Milieu gehören, auch wenn Patelin nicht von 'Drap de Brucelle' (P. 76) spräche, nicht im angeblichen Delirium flämisch fieberte (P. 862 ff.), nicht bei Sainct Gigon (P. 943) schwüre, auch wenn Antoine de la Salle sich nicht längere Zeit nachweislich in Genappe aufgehalten hätte und Villon nicht so vertraut von 'Douai' und 'Lille en Flandre' (T. 40) spräche. Man sollte sich angewöhnen, den Begiff der Literatur «am Hofe der Herzöge von Burgund» etwas weiter zu fassen und darunter nicht nur gewisse Hofdichter zu verstehen. Burgundische und spätgotische Kultur bilden, wie A. v. Gleichen-Rußwurm in seinem Buche «Die Gotische Welt» gezeigt hat, eine gewisse Einheit und nach seinem Vorbild wäre es nicht schlecht, statt der Lebens- und Regierungszeit gewisser Herzöge innere übereinstimmende Charakteristika von Dichtungen einer Epoche zum Kriterium ihrer Zusammengehörigkeit zu machen.

[1] François Villon, p. 137.

Bei solcher Einstellung wird man auch den «Realismus» in unseren drei Dichtungen nicht mehr lediglich auf das Konto der Begabung und des Geschmackes der Verfasser setzen. Warum sollten denn in jener nordfranzösisch-niederländischen Ecke nicht auch die Dichter auf Grund der ganzen Einstellung des fünfzehnten Jahrhunderts zum Realismus erwachen, wo es ihnen Maler wie die Brüder van Eyck und Rogier van der Weyden gerade vorgemacht hatten und wo Hans Memling noch im selben Sinne wirkte? Spricht nicht dieselbe Konzeption des auf Komposition stark betonter Einzelheiten abzielenden Realismus aus der Jagdszene der Memling zugeschriebenen Miniatur aus dem Brevier des Kardinals Grimani[1] und der im Saintré geschilderten Jagdszene (Kap. 81)? Ist es nicht voreilig, bevor die Zusammenhänge zwischen Literatur und Malerei der spätgotischen Zeit geklärt sind, von einem «zu jener Zeit ganz ungewöhnlichen Realismus der Auffassung» bei Villon[2] zu reden? Die Annahme liegt sehr nahe, daß dieser poetische Realismus gerade mit Rücksicht auf seine verblüffende Bildhaftigkeit eine bewußte Analogie an den malerischen ist, daß viele realistische Schilderungen nicht so sehr auf Phantasie und Erleben als auf gesehene Illustration in Manuskripten und auf Wandgemälde zurückgehen, zumal in einer Epoche, wo die gotische Architektur ostentativ von der gotischen Malerei abgelöst wurde. In jener Epoche entsteht ja auch erst die große dramatische Literatur, und die Bühne ist bekanntlich das Bindeglied zwischen Literatur und bildender Kunst. Ohne Heiligenbilder oder Marienmirakel im Gedächtnis zu haben, hätte vielleicht der Autor des Patelin die Guillemette nicht schwören lassen: 'Par Sainte Marie la belle!' Illustrationen aus den «Tournois du Roi René» und dem «Livre du Roi Modus» legen es nahe, daß La Salle an mehr als einer Stelle Bilder beschreibt, und nachdem er daran die Technik des Realismus gelernt haben mag, hat er sie wohl frei ausgestaltet. «Was er gesehen hat», sagt Haag[3], «das weiß er so zu erzählen, daß wir es auch sehen. So rollt er eine Reihe von Einzelbildern vor uns ab, die wir mit Genuß betrachten: die Verlegenheit des weiberscheuen Knaben, das Verstellungsspiel der Dame, einige (!) der Kampfszenen, das erste Wiedersehen und der Ohnmachtsanfall; . . . . . . der erste Besuch der Abtei mit dem affenhaften Diensteifer des verschlagenen Abtes, seine steigende Vertraulichkeit, das

[1] Reproduziert bei Lacroix, Vie militaire et religieuse au Moyen-âge, p. 16.
[2] RF. 1904, p. 420.
[3] A. NSp. 113, p. 321.

Gastmahl, die Überraschung auf der Falkenjagd und alle die sichtbar . . . . . gemachten spannenden Folgeszenen.» Szenenbilder und Gemälde scheinen auch der Ausgangspunkt des Villonschen Realismus zu sein. Nach Gaston Paris[1] hat nichts so sehr auf die eindrucksfähige Seele Villons gewirkt als die Theaterszenen und der gemalte Totentanz des Charnier des Innocents.[2] Villons auf Sehen und Beobachtung beruhende Bildhaftigkeit betrifft in der Hauptsache[3]: 'Peintures d'église, corps jeune et corps vieilli de la femme, intérieur confortable et voluptueux.' Als Inbegriff der Villonschen Bildkunst erscheint die Schilderung des Jean Cotart, 'pièce, digne des Flamands':

> Comme homme beu, qui chancelle et trepigne,
> L'ai veu souvent, quant il s'alloit couchier,
> Et une fois il se fist une bigne,
> Bien m'en souvient, à l'estal d'un bouchier . . . (T. 1254 ff.).

Aber er hat auch den Galgen von Montfaucon gemalt und sich in die Rolle eines Gehenkten hineingedacht:

> La pluie nous a bués et lavés,
> Et le soleil dessechiés et noircis;
> Pies, corbeaux, nous ont les yeux cavés
> Et arrachié la barbe et les sourcis . . . (Ballade des Pendus).

Das Beinhaus sieht er deutlich vor sich stehen, wenn er sagt:

> Quant je considere ces testes
> Entassées en ces charniers usw. (T. 1744 ff.).

Als Maler, im Sinne der Niederländer als «Schilderer», hat der Dichter auch festgehalten: 'les femmes assises dans l'église sur le bas du pli de leurs robes' (T. 1544), 'les écoliers modèles tenant leurs pouces dans leurs ceintures' (T. 1301). Wie die Flamen selber besitzen La Salle und Villon die 'puissance plastique' (G. Paris).

Wie eine Blickschärfung der spätgotischen Zeit für das Porträt muten die Verse aus dem Patelin an, in dem der heuchlerische Advokat den Tuchhändler und dessen Vater vergleicht:

---

[1] François Villon, p. 101.

[2] Danach sollen die Verse gedichtet sein: Je cognois que poures et riches (T. 305 ff.).

[3] G. Paris, Villon, p. 111.

Sans faulte je ne puis penser
Comment nature en ses ouvrages
Forma deux si pareilz visages,
Et l'un comme l'autre tachié:
Car quoi? qui vous auroit crachié
Tous deux encontre la paroy
D'une maniere et d'ung arroy,
Si seriez vous sans difference. (Pat. 150—157.)

Und in derselben Zeit, in der die niederländische Porträtkunst im Anschluß an den Arnolfini des Jan van Eyck sich zu entwickeln beginnt und die Aktfigur der Eva am Genter Altar nach dem Modell gearbeitet erscheint, porträtiert auch Villon seine Belle Heaulmière:

ce front poly,
Ces cheveulx blons, sourcilz voultiz,
Grant entrœil, le regart joly,
Dont prenoie les plus soubtilz;
Ce beau nez droit et bien faitiz;
Ces petites joinctes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traictiz,
Et ces belles levres vermeilles usw. (T. 493 ff.)

Der Leib tritt bekanntlich bei der Spätgotik in den Vorder-, die Seele in den Hintergrund. So wird auch die Religion zu äußerlicher Frömmigkeit. Als Saintré zum Turnier nach Spanien zieht, gelobt seine Dame Fasten und Pilgerfahrten und am Freitag kein Linnen auf dem nackten Fleisch zu tragen; als sie von seinem Sieg hört, läßt sie alle Mittwoch eine Messe lesen. Der Zweikampf Saintrés mit dem Polen veranlaßt seine Dame, den Geliebten der Heiligen Jungfrau ganz aus Wachs im Harnisch zu Pferd im Gewicht von 3000 Pfund zu weihen, falls er heil aus dem Kampfe zurückkehrt. In der Abtei gibt es Ablaß, Fastendispenz und eine Unmenge Reliquien. Diese Frömmigkeitsäußerungen entstammen demselben Geist, der die Ritter der sterbenden Gotik zu Gelübden verleitete, wie sich am Samstag nicht zu Tisch zu setzen oder am Freitag nicht zu Bett zu gehen[1]; Villon, der Skeptiker, der einmal sagt:

Ce n'est pas ung jeu de trois mailles,
Où va corps, et *peut-estre* l'âme,

[1] Rußwurm, Die gotische Welt, p. 379.

unterbricht beim Angelus-Läuten seine Arbeit, um zu beten (T. 275 bis 280), er glaubt, daß der Exorzismus darin besteht, daß der Priester den Teufel mit der Stola beim Halse packt (T. 388). Was bedeutet aber dies alles? «Die Vergöttlichung und Vergeistigung aller Natur in der ersten Gotik wird ersetzt durch die Versinnlichung, die Vermenschlichung des Göttlichen[1] . . . . Die Menschen dieser Generation haben das freudige Glaubens- und Daseinsgefühl der Hochgotik verloren . . . . Die bösen Mächte beunruhigen täglich ihre Vorstellungen. Sie sehen den Teufel . . . . an allen Ecken und Enden.»[2] Auch Patelin in seiner Verstellung gibt vor, einen Dämon zu sehen, und verlangt zum Schutze gegen ihn eine Stola (wie bei Villon):

> Vela ung moine noir qui vole:
> Prens le, bailles luy une estole . . . . (P. 619—620).

Findet der religiöse Schrecken, das Todes- und Totentanzmotiv naturgemäß in dem Petit Jehan de Saintré keinen deutlichen Ausdruck, so zieht es sich als typisch spätgotische Stimmung durch den ganzen Villon hindurch.

Dafür ist aber in allen drei Werken der gotisch-flandrische Schelmengeist, der Geist Eulenspiegels und der Eulenspiegelei wiederzufinden. Man möchte jeden der Autoren mit Guillemette fragen: 'Nous baillez-vous de vos trudaines?' (Pat. 568). Was sind das alles für Schelmereien, wenn der kleine Saintré, um unbeobachtet zum nächtlichen Stelldichein zu gelangen, mit der Miene dynastischen Interesses zum König sagt: 'Sire, pour nostre bien venue, je vous prie que ce soir avecques la royne dormiez' (p. 209/10), oder wenn Patelin seinem Klienten vorschreibt, zu allem Bê zu sagen, und dieser unter Ausnützung des Tricks ihm einen noch größeren Streich spielt und nichts zahlt! Hinter dem ganzen Werke Villons steht der coquin par excellence. Dieser Schelmengeist erzeugt auch die saftige natürliche Unanständigkeit, die sich in ihrer Unbefangenheit wesentlich von dem auf Witz abzielenden ähnlich gearteten Esprit Gaulois unterscheidet. So sagt Patelin:

> Ha! maistre Jean, plus dur que pierre
> J'ay chié deux petites crottes
> Noires, rondes comme pelotes (Pat. 636—638).

---

[1] Schmitz, Die Gotik, p. 37.
[2] Ebda. p. 116.

Der als besonders züchtig geltende Antoine de la Sale verschmäht nicht einen so kräftigen Ausdruck wie: 'Elle a bien pyssé en son jacque de soie.' Alle diese Dinge werden verständlicher, wenn man sich mit von Gleichen-Rußwurm daran erinnert, daß die nämliche Zeit und der nämliche Landausschnitt, der diese Geistesblüten trieb, auch die Männekenpiß-Brunnen entstehen ließ. Es bleibt daher auch eine Frage, ob es nicht eher unanständige Unbefangenheit als gemeine Obszönität ist, wenn Villon die belle Heaulmière sich erinnern läßt an:

> 'Ces larges rains, ce sadinet,
> Assis sur grosses fermes cuisses,
> Dedens son petit jardinet' (T. 506—508).

Die wirklich gemeine Ballade De Villon et de la Grosse Margot und andere Stellen bei Villon beweisen nichts gegen diese Auffassung, da die Regrets de la belle Heaulmière auf einen würdigen ernstwehmütigen Ton abgestimmt sind.

Als Stern seinerzeit die Autorschaft La Salles für den Patelin nachweisen wollte, schrieb er u. a.[1]: «Wie gut La Sale um Kleider und Kleidungsstoffe Bescheid weiß, sehen wir aus dem Saintré; im Patelin dreht sich die ganze Handlung um ein Stück Tuch.» Damals wußte aber jedermann um Tuch und Kleider wohl Bescheid, weil die burgundisch-flämische Mode allseitiges Interesse erheischte. Die alles beherrschende Mode mag den Patelin zu seiner betrügerischen Neuanschaffung veranlaßt haben, die Modekenntnis, nicht der «Bescheid um Kleiderstoffe» spricht aus dem Saintré, wenn der Edelknabe Wams und Hose mit verschlungenen Buchstaben bekommt, wenn Saintré nach seiner Rückkehr aus Spanien von den Gewändern der aragonesischen Frauen erzählt, wenn der Arzt der Dame des Belles Cousines dieser nur gegen das Geschenk eines eleganten Mantels die gewünschte Sommerfrische verschreibt. Flandrisches Tuch, das allerdings auch eine Rolle spielt, war weltberühmt, und wenn sich La Salle in Genappes dafür interessierte, so lag das sehr nahe; der Patelindichter kannte es in den flandrischen Grenzlanden natürlich auch recht gut. Aber auch Villon verschenkt unter seinen «legs» 'ung grant tabart . . . jusques aux piez' (L. 189—190). Er ist in die Mode eingeweiht der

---

[1] A. NSp. 1870, p. 129.

'Dames à rebrassez collez,
De quelconque condicion,
Portans atours et bourrelez' (T. 309—311).

Die männliche Mode erregt sein Interesse nicht minder. Spricht er doch von den mit Schnürbändern verzierten Wämsern, den 'pourpoins esguilletz' (T. 1716).

Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß die vom Handelsgeist, vom flandrischen Wertgefühl, kurz vom Geldhunger beherrschten Spätgotiker vor allem die Warenpreise, der Geldwert, die Rechnungen, die Münzen in Anspruch nehmen. Dabei kommen sie auf neuere und ältere Zahlungsmittel verschiedener Prägung zu sprechen. Auch hieraus hatte einst Génin in der Einleitung seiner Patelinausgabe einen voreiligen Schluß gezogen: 'J'ai, qu'on me passe cette expression, vérifié de près les factures des fournisseurs (im Saintré Kap. XII u. XV), et je puis assurer que l'évaluation des monnaies répond exactement à celle de Patelin.'[1] Jedenfalls beherrscht das Geld und die Münze in ähnlicher Weise auch das Werk Villons. Überall finden sich Ausdrücke wie: Ne denier ne maille, ne croix ne pille, escu, sol, denier, franc; targe (V. T. 917 u. 1271), réau (T. 1026), plaque (T. 1040), patart (T. 1232). Patelin, der unaufhaltsam dem Agnelet zuruft, er solle ihn doch zahlen, ist ebenso goldgierig wie Villons Rose, der der Dichter seine Börse vermacht 'combien qu'elle ait assez monnoye'. Auri sacra fames! Villon selber muß seiner Sucht nach Reichtum eine Philosophie erfinden:

Souventes fois me dit le cuer:
'Homme, ne te doulouse tant
Et ne demaine tel douleur,
Se tu n'as tant que Jaques Cuer' (T. 282—285).

Der Geldbesitz, auch in kleinen Ausmaßen, führt zum Wohlleben. Die Mitknappen des Saintré vergeuden im Gegensatz zu ihm ihr Geld in den Kneipen. Villon und seine Spießgesellen rauben sich, was sie benötigen, und lassen 'tout aux tavernes et aux filles'. Aber neben diesem wüsten Schlemmen in den Kneipen und bei den Repues franches spricht aus unseren Texten auch schon der behaglich gastronomische Geist, der sich an den verfeinerten Genüssen der Tafel und an der Gastlichkeit als solcher gütlich tut.

---

[1] p. 34.

Patelin lockt den Tuchhändler mit Zahlungsaufschub in sein Haus, indem er ihn zum Gansbraten einlädt, der Richter hinwiederum möchte nach der Sitzung mit Patelin gemeinsam zu Abend speisen. Die Menüs, die der Abt im Saintré der Dame des Belles Cousines serviert, lassen nichts zu wünschen übrig: 'plats de lemproyes rousties et en pastez, et en leurs saulces grantz solles bolies, frictes et rousties au verguz d'oranges rouges, barbeaulx, saulmons roustis, boulliz et en pastez, grans carreaulz et grosses carpes, plats d'escrevices, grans et grosses anguilles renversées à la gallentine, plats de divers grains couvers de gellée blanche, vermeille et dorée, tartres bourbonnoises, talemouses et flans de cresmes d'amendes tres grandement succrées, pommes et poires cuites et crues, amandes sucrées et pellées, cerneaulx pelez à l'eaue rose, aussi figues de Melicque, d'Allegarbe et de Marseille, et raisins de Corinthe et de Orte, et maints aultres choses' (Kap. LXXI, p. 233). Getrunken wird im allgemeinen beim Abt vin blanc, ypocras au muscadet, vin grec. Als Saintré dem Abt seine Revancheeinladung gibt, werden aufgetragen: 'les grans platz tous combles de lapereaulx, de perdriaulx et de gros pigeons d'ostel et de très bons vins' (p. 254). Kennt man die Klostermahlzeiten aus dem Saintré, dann versteht man, daß Villon den Klöstern hinterlassen möchte:

> 'Savoureux morceaux et frians,
> Flaons, chapons et grasses gelines' (T. 251 u. 252)

oder
> 'De grasses souppes jacoppines' (T. 1162).

Wie steht es aber mit den Gastereien in den guten Häusern?

> '. . . varletz et chamberieres
> De bons hostels — riens ne m'enuyt —
> Feront tartes, flaons et goyeres,
> Et grant raillias à mynuit'. (T. 1559—1562.)

Würdig dieses spätgotischen Genießertums denkt sich Villon seinen Abschied von der Welt:

> 'Sachez qu'il fist, au departir:
> Ung traict but de vin morillon,
> Quant de ce monde voult partir'. (T. 2021—2023.)

Aufs engste zusammen mit den Tafelfreuden und Genüssen hängt wieder die gemütliche Stimmung, der auch die Interieurs der niederländischen Malerei entstammen. Das behagliche Interieur ist das Ideal La Salles wie Villons im Gegensatz zu den unzeitgemäßen

Naturschwärmern, über die sich Villon in der Ballade 'Condredits de Franc Gontier' lustig macht. Der Damp Abbez des Saintré führt die Dame des Belles Cousines in einen behaglichen Innenraum: 'la mena en sa tres gente sallette, telle comme une chambre de parement tres bien tendue, tapissée et natée, et les fenestres verrées, et tres beau feu; et illec estoient trois tablescouvertes de tres beau linge merveilleusement, et le dressouer garni de tres belle vaisselle à grant largesse'. (Kap. LXIX, p. 228/229.) Villons einige Nuancen derberes 'at home' sieht so aus:

'Sur mol duvet assis, ung gras chanoine,
Lez un brasier, en chambre bien natée,
A son costé gisant dame Sidoine,
Blanche, tendre, polie et attintée:
Boire ypocras, à jour et à nuytée,
Rire, jouer, mignonner et baiser'. (T. 1473—1478.)

Vielleicht lassen sich unter dem Gesamtbegriff «Streben nach Behaglichkeit und Bequemlichkeit» die meisten Teilsymptome des spätgotischen Zeitalters unterbringen. Die hochgotische Jenseitsorientierung ist verloren gegangen, und wenn sich die drei «Helden» des Patelin gegenseitig um die Wette hintergehen, wenn die Dame des Belles Cousines den vornehmen Saintré mit dem feisten Abte betrügt, wenn Villon, der Enterbte, mit den Gestalten, die in seinen Poesien Revue passieren, der Moral den Rücken kehrt, um als coquin zu leben, so liegt stets derselbe Grund vor:

'Il n'est tresor que de vivre à son aise'.

HANNS HEISS.

MOLIÈRES ENTWICKLUNG.

Seit hundert Jahren haben wir eine Molière-Forschung, die an Produktivität nichts zu wünschen übrig läßt. Wenn trotzdem die Frage nach der Entwicklung Molières noch kaum erörtert worden ist, so liegt die Schuld nicht allein daran, daß die Aufmerksamkeit sich in beängstigendem Maß der Aufhellung biographischer Einzelheiten, auch der unerheblichsten, und der Jagd auf Daten und Quellen zugewendet hat, sondern an den Schwierigkeiten des Problems, die vor allem daher rühren, daß Molières Werk so bunt und zerklüftet ist, daß sich nicht von vornherein eine über Einwände erhabene Gruppierung aufdrängt, auf der sich eine Periodisierung seines Schaffens aufbauen lassen würde.

Dabei scheint, aus der Ferne betrachtet, die Frage gerade bei Molière leichter lösbar zu sein als bei den meisten großen Dichtern, da er nur auf einem Gebiet gearbeitet hat, dem dramatischen, und auch da nur im komischen Drama. Was er außerhalb des Dramatischen geschrieben hat, kommt weder durch Quantität noch durch Qualität in Betracht, und den Versuch eines ernsten Dramas, den er 1661 mit Don Garcie de Navarre machte, hat er nie wiederholt, sei es, daß der Mißerfolg ihn abschreckte, sei es, daß ihm selber Zweifel an seiner Eignung dazu aufstiegen. Wir haben also nur mit Lustspielen zu rechnen, und zwar sind es, auf nicht ganz 20 Jahre verteilt, rund zweieinhalb Dutzend, wenn wir die Stücke ausscheiden, die reine Gelegenheitsfabrikate für den Hof blieben, ohne ihm ans Herz zu wachsen, wie z. B. Mélicerte, das er nicht einmal vollenden mochte, nachdem der König sich mit den beiden ersten Akten begnügt hatte.

Daß Molière zunächst wie jeder Anfänger der herrschenden Mode folgte, versteht sich von selbst. In seinem Fall um so mehr, als er ein Mensch des 17. Jahrhunderts war, das in der Nachahmung von anerkannten Mustern die beste Schule und die sicherste Gewähr für das Gelingen erblickte, und als er gar nicht geradenwegs zur Dichtkunst kam, sondern auf dem Umwege über die Schauspielkunst. Er hat spät zu dichten begonnen, erst als er über dreißig Jahre alt und schon seit zehn Jahren beim Theater war. Das zeigt deutlich, daß ihn aus den bürgerlichen Verhältnissen und der glatten bürgerlichen Laufbahn, die sich vor ihm auftat, ein unwiderstehlicher Drang zu den Brettern gerissen hatte, nicht ein unwiderstehlicher Drang zur Dichtkunst, und daß der Dichter in ihm erst nachträglich erwachte, während ihn ursprünglich zum Stückeschreiben wie so viele andere Schauspieler wohl nur der Wunsch getrieben hatte, den Spielplan seiner Truppe zu bereichern, und natürlich mit Stücken, denen die Anfertigung nach erprobten Rezepten Zugkraft zu verbürgen schien.

Unter den vier Stücken, die uns aus seinen Wanderjahren in der Provinz zwischen 1645 und 1658 überliefert sind, befinden sich zwei Komödien in fünf Akten und Alexandrinern, *Ét.* und *DAm.*[1], beide nach italienischen Quellen und durchaus in der Schablone der Renaissancekomödie gearbeitet, die Frankreich seit dem 16. Jahrhundert von Italien übernommen hatte und die in oberflächlicher Modernisierung der alten römischen Komödie wesenhaft Intrigenstück war, d. h. darauf abzielte, durch eine auf verzwickten Voraussetzungen beruhende, vielverschlungene, mit Zwischenfällen und Überraschungen durchwirkte Handlung Spannung zu erregen. Diesen Erstlingen Molières sieht man ihre Herkunft schon darin von weitem an, daß z. B. in *Ét.* die umworbene Geliebte noch eine Sklavin ist, die der Held dem Sklavenhändler einfach abkaufen könnte, wenn er das nötige Kleingeld hätte, und daß in *DAm.* ein schier unentwirrbares Knäuel von Verwicklungen (Kindesunterschiebung, heimliche Ver-

[1] Abkürzungen für die öfter erwähnten Stücke: *AmMéd.* = L'Amour Médecin, *Amph.* = Amphitryon, *Av.* = L'Avare, *BGent.* = Le Bourgeois Gentilhomme, *ComtEsc.* = La Comtesse d'Escarbagnas, *Crit.* = La Critique de l'École des Femmes, *DAm.* = Le Dépit Amoureux, *Dand.* = Georges Dandin, *EcF.* = L'École des Femmes, *ÉcM.* = L'École des Maris, *Et.* = L'Étourdi, *FSav.* = Les Femmes Savantes, *Fâch.* = Les Fâcheux, *FourbSc.* = Les Fourberies de Scapin, *Impr Vers.* = L'Impromptu de Versailles, *JBarb.* = La Jalousie du Barbouillé, *MalIm.* = Le Malade Imaginaire, *MarF.* = Le Mariage Forcé, *Médmlui.* = Le Médecin malgré lui, *Mis.* = Le Misanthrope, *PRid.* = Les Précieuses Ridicules, *Pourc.* = Monsieur de Pourceaugnac, *Sgan.* = Sganarelle ou Le Cocu Imaginaire, *Tart.* = Tartuffe.

heiratung und Brautunterschiebung, ein Jüngling, der sich als Mädchen entpuppt usw.) verfilzt ist.

Die zwei anderen Stücke sind Possen, beide als Stegreifstücke gedacht, so daß der überlieferte Text nur eine Zufallsfassung bedeutet. Ob die eine davon, Le Médecin Volant, auf ein verloren gegangenes italienisches Stück zurückgeht, ist nicht sicher. Jedenfalls gleicht sie aufs Haar einer Commedia dell'arte, besonders dadurch, daß den Mittelpunkt einfach ein Clownscherz bildet: die affenartige Behendigkeit, mit der Sganarelle sein Kostüm wechselt und aus dem Fenster auf die Straße und wieder ins Fenster turnt, um beinahe simultan zwei Rollen, sich selbst und seinen imaginären Zwillingsbruder, zu mimen. Auch die zweite Posse, *JBarb.*, erinnert an die Commedia dell'arte, hat aber beträchtlich mehr nationalen Beigeschmack. Nicht bloß im Namen des Helden (die barbouillés und enfarinés als Schauspieler der französischen Farce, wo im Gegensatz zu den Italienern nicht mit der Maske gespielt wurde) und weil der freche Streich eines durchtriebenen Weibes ohne die den Italienern unentbehrlichen Zirkusleistungen dialogisiert ist. Sie zeigt ungefähr, wo die einheimische volkstümliche Posse, die als einziges Überbleibsel mittelalterlicher Dichtung in Frankreich die Umwälzung der Renaissance überdauert hatte, kurz vor dem Auftreten Molières angelangt war und wie sie sich nur mehr auf Kosten ihrer ursprünglichen Eigenart, durch Herübernahme von Elementen aus der literarischen Komödie und der Commedia dell'arte, behaupten konnte, als sie mindestens in der Hauptstadt Gefahr lief, unaufhaltsam aus dem Theater auf die Jahrmarktsbuden und zu den Hanswursten hinausgedrängt zu werden, deren sich die Kurpfuscher zum Anreißen des Publikums bedienten.

* * *

Im Herbst 1658 kehrt Molière mit seiner Truppe nach Paris zurück, und diesmal hat er mehr Glück als 1644 beim ersten Versuch. Er gefällt dem König und gefällt auch außerhalb des Hofes. Der Erfolg der *PRid.* vom nächsten Jahre hilft ihm, trotz der Mißgunst der zwei bereits in Paris ansässigen Truppen festen Fuß zu fassen. Sein Beruf bringt ihn in rege Berührung mit dem literarischen Leben der Hauptstadt. Bald knüpfen sich Beziehungen an zu Lafontaine, zu Boileau und zum jungen Racine, den er begönnert. Aus dem Schmierenkomödianten wird ein populärer Schauspieldirektor und Schauspieler, ein Mann, der in ernsten Wettbewerb mit den Dramatikern tritt und auf den viele große Hoffnungen setzen.

Wenn Molière ehrgeizig diese Hoffnungen erfüllen wollte, war ihm der Weg dazu durch die sich eben damals mehr und mehr präzisierende Kunstlehre des Klassizismus vorgezirkelt. Entwicklung als Fortschritt konnte in ihren Augen nur eines bedeuten, nämlich den Anstieg zur haute comédie, der Entsprechung der haute tragédie, die zwar dem Wesen nach auf der Rangleiter der Gattungen tief unter der Tragödie stand, aber immerhin die Krönung der komischen Literatur war und die Möglichkeit bot, dauerhafte, der Antike ebenbürtige Werke zu schaffen. Geschoben von seiner Zeit wie jeder Dichter, konnte Molière diesem Weg gar nicht ausbiegen, auch wenn er gewollt hätte. So schlug er ihn denn ein. Aber nicht sofort und nicht, um ihm konsequent zu folgen. Sein zweites Pariser Stück *Sgan.* ist ebenso weit davon entfernt wie das erste *PRid.* Die frühesten Versuche bringt das Jahr 1661: *ÉcM.* und *Fâch.* Daran reiht sich Ende 1662 *ÉcF.*, dann von 1664 an *Tart.* in verschiedenen Fassungen, dann 1666 *Mis.* und schließlich nach langer Pause 1672 *FSav.* Es sind sechs Stücke (also knapp der vierte Teil seines Werkes, soweit es in Betracht kommt), die in der Richtung der haute comédie liegen.

Äußerlich nähern sie sich ihr durch die Versform, Alexandriner, und das fünfaktige Format. Nur die beiden ersten sind noch in drei Akten. Was das Innere angeht, so schwankt das Bild, je nachdem man sie auf die eine oder andere Forderung des klassizistischen Stils prüft. Das gesellschaftliche Niveau ist am höchsten in *Fâch.* und *Mis.* mit ihren aristokratischen Personen. Es senkt sich etwas in *Tart.* und ungefähr dasselbe Milieu, reich gewordenes Bürgertum, aber mit manchen Eierschalen plebejischer Herkunft behaftet, begegnet in den übrigen, wo zugleich Dienerschaft ungleich stärker hervortritt, und zwar nicht bloß eine elegante Zofe von Dorines Schlag, sondern auch bäuerische Trampel wie Martine oder gar Alain und Georgette. Mit dem sozialen Niveau hängt eng die Art der Komik zusammen. Was wir über Tartuffes Mahlzeiten erfahren, daß er Rebhühner gegessen und zum Frühstück Wein getrunken hat, ist noch erträglich. Daß die moitié d'un gigot en hachis erwähnt wird, ist schon bedenklicher, weil es an einen kleinbürgerlichen Haushalt erinnert, wo Speisereste noch einmal verarbeitet werden. Und daß in *ÉcF.* Agnes von den Nachthemden spricht, an denen sie näht, und den Flöhen, die ihren Schlaf stören, drückt den Ton bestimmt unter die zulässige Grenze herunter, die Boileaus Ausdruck badiner noblement (Art Poétique IV) markiert. Am reinsten ist das noble badinage in *Fâch.* und *Mis.* erreicht. Freilich fällt auch im *Mis.* eine Bedientenszene

heraus (Schluß des IV. Aktes). Aber davon abgesehen fehlen in den beiden Stücken die grob schwankhaften Mittel, auf die Molière sonst nicht verzichtet: keine Ohrfeigen, kein absurdes Aneinandervorbeisprechen, das in Schimpferei ausartet, wie zwischen Arnolphe und dem Notar, keine lächerliche Knierei wie im *Tart.*, kein Lakai, der auf seine vier Buchstaben hinplumpst wie in *FSav.* Die Komik entsteht nicht außerhalb der Personen. Sie ist aus der Beschaffenheit der Charaktere und ihrer Reibung mit der Welt geholt, eine Komik, die (um wieder Boileau zu zitieren) danach strebt, vernünftig zu gefallen, plaire par la raison seule.

Die klassizistische Komödie soll eine Handlung haben, ähnlich wie die Tragödie, von innerer Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit, keine unsinnige Verkettung abenteuerlicher Zufälle, durchsichtig und einfach, schon um mit dem Minimum von zeitlicher und räumlicher Ausdehnung auszukommen, das die sogen. Einheiten festlegen, dabei einheitlich, aus einer gegebenen Voraussetzung sich entwickelnd in einer einzigen Bewegung, der alle Teilbewegungen untergeordnet sind, alle Wirkungen nach einem gemeinsamen Endpunkt konvergierend. In dieser Hinsicht sind die *Fâch.* sehr lehrreich als Zwitterding, das Molières Zwiespalt enthüllt. So sehr er sich hier im Ton über die Farce erhebt, so durchaus bleibt er in ihr durch den Mangel an Handlung verwurzelt. Das Stück ist weniger ein dramatisches Spiel als eine in Dialog gesetzte Verssatire (wie es Sainte-Beuve nennt, Portraits litt. II, 24), nur eine Aneinanderreihung von Monologen, in denen die einzelnen Sprecher wie in der alten Farce sich selbst, einen hervorstechenden Zug malen oder ein Erlebnis erzählen, das den Zug in helles Licht rückt. Es ist nicht einmal ein schüchterner Anlauf genommen, die Charaktere dramatisch in Bewegung zu zeigen. Ihre Beziehung zur Fabel, wenn davon überhaupt die Rede sein kann, erschöpft sich darin, daß sie alle der Zentralfigur lästig fallen.

Etwas mehr Handlung bietet *Mis.* Aber sie ist nachlässig durch eine Reihe von Szenen geführt, die durchaus nicht alle gleich notwendig sind. Im Mittelpunkt steht wohl das Verhältnis Alcestens zu Célimène, sein doppeltes Ringen, sie entweder nach seinem Sinn umzugestalten oder sich von ihr zu trennen. Aber darum rankt sich allerhand, was dieser Handlung kaum oder gar nicht dient. Das Stück hat keinen rechten Anfang und Schluß. Die Endsituation wirkt nicht als definitive Lösung. Daß bis auf Courteline mehr als einmal Fortsetzungen dazu gedichtet worden sind, hat seine Gründe. Ebenfalls zwitterhaft, nur in entgegengesetzter Weise, wirkt *ÉcM.* Hier

ist zurechtgemachte, straffgeführte Handlung. Aber dermaßen zurechtgemacht, daß es nach der Intrigenkomödie schmeckt. Der III. Akt gemahnt ganz daran und am Ende des I. sieht es beinahe aus, als sollte wie in der italienischen Komödie der Bediente führen. Der Ergaste, der seinem wenig erfinderischen Herrn beispringen will, läßt eine Neuauflage des Mascarille von *Ét.* erwarten, bis mit dem II. Akt Isabella die Führung an sich reißt.

In den Schranken, in denen es Molière gegeben ist, Handlung zu erdichten und zu formen, befriedigt er noch am ehesten in *FSav.* und *Tart.* die klassizistischen Ansprüche. In *Tart.* kommt sie durch symmetrischen Bau um eine Mittelachse der Tektonik der Tragödie am nächsten und hat auch am meisten den den Einheiten entsprechenden Krisencharakter. Was sich vor uns abspielt, ist der Entscheidungskampf in einem seit langem latenten Konflikt, in dem alles auf rascheste Lösung hindrängt. Gewiß fehlen auch in *Tart.* nicht Seitensprünge, z. B. die Schmollszene. Aber selbst die Liebesgeschichte (obwohl sie vielleicht ursprünglich gar nicht vorhanden war — nämlich falls die Bemerkung im Second Placet besagen sollte, daß Panulphe als Geistlicher gedacht war) ist enger als in *FSav.* mit der Haupthandlung verflochten und schürt die Spannung vor dem Geschehen, die sich nirgends im Werk von Molière so lebhaft wie hier regt und sich auch nirgends so zwingend in Bangen umsetzt, je mehr Tartuffe zu siegen scheint und je mehr gerade das, was ihn zu Fall bringen sollte, ihm als Sprungbrett dient.

Auf der anderen Seite ist aber in diesen Stücken Handlung im Sinn der klassizistischen Forderungen nicht um ihrer selbst willen gegeben, nicht als leerlaufende Intrige, sondern gehaltvoll in höherer Funktion. Das ist (nach dem Ansatz in *ÉcM.*) zum erstenmal in *ÉcF.* erreicht, der entwicklungsgeschichtlich besondere Bedeutung zukommt. Mit ihr wiederholt sich auf dem Gebiet des Lustspiels, was nicht ganz 30 Jahre vorher für die Tragödie mit Corneilles Cid Ereignis geworden war: der entscheidende Schritt zur Verwirklichung des Ideals der Vergeistigung. Nicht umsonst entbrannte um die *ÉcF.* wie um den Cid ein heftiger Streit. Von neuem prallten zwei polare Auffassungen vom Drama aufeinander, nur hier in der Komödie mit beträchtlicher Verspätung.

Wie immer im Kampf gegen Molière überwiegt auch in der zeitgenössischen Kritik an *ÉcF.* das Unsachliche über das Sachliche, das Außerästhetische über das Ästhetische. Aber so geringe Rolle das Ästhetische darin spielt, es ist doch vielsagend. Die Vorwürfe spitzen

sich auf den der Handlungslosigkeit zu, das ganze Stück bestehe nur aus Erzählungen. Der moderne Leser wird von diesem Vorwurf zunächst überrascht sein. Daß die Handlung verinnerlicht ist, leuchtet bei weitem nicht so unmittelbar ein wie vor dem Cid oder gar vor Racine, weil ihre Einfachheit durch die Künstlichkeit des Details verdunkelt wird. Man muß schon schärfer hinblicken, um zu erkennen, daß die Handlung trotz der gehäuften Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten im wesentlichen von innen heraus abrollt, da der Held, der sich eine blöde, sklavisch gehorsame Ehefrau erziehen wollte, nicht äußeren Zufälligkeiten zum Opfer fällt, sondern seiner ebenso törichten wie häßlichen Politik, und da alles, was geschieht, letzten Endes zum Ziel hat, die Wesensart zu entschleiern, der seine Politik entsprang, seine mißtrauische Natur, seine eitle Selbstgefälligkeit, seinen herzlosen, brutal despotischen Egoismus. Dies Geschehen kann sich wie in der Tragödie hinter den Kulissen abspielen, es braucht nicht agiert zu werden, weil den Dichter nur die Folge davon, nur die Reaktion der Personen, bzw. der Hauptperson fesselt.

Und noch in einer Hinsicht wirkt sich die Vergeistigung aus. Das Mißgeschick, das Arnolphe erleidet, ist vor Molière schon öfters behandelt worden, in manchem ganz ähnlich, z. B. auch so, daß der Mann sich die Ehe am bequemsten auszupolstern hofft, indem er das Mädchen in der krassesten Unwissenheit erhält. Aber bei Molière erfährt es eine Ausdeutung. Er dramatisiert es nicht, damit man sich ein paar Stunden lang über die Narrheiten eines antipathischen Menschen und seine immer näher rückende Bestrafung auslache, sondern damit man es als gerechte Vergeltung, als notwendige Frucht seiner Torheit und Roheit begreife und aus all dem Gelächter eine Erkenntnis und eine Anregung zum Nachdenken, wenn nicht eine Lehre davon trage. So fließt auch durch einen zweiten Kanal Gehalt ein. Neben das Interesse am Psychologischen tritt das Interesse an der Auseinandersetzung mit einem Problem.

Ob Molière den naiven Glauben seiner Zeit geteilt hat, Menschen seien zu bessern, von Schwächen und Lastern zu heilen, wenn man ihnen auf der Bühne ein satirisches, zum Lachen reizendes Spiegelbild vorhält, mag dahingestellt bleiben. Aber jedenfalls kann vor seinen Helden wie dem Arnolphe mindestens die Illusion einer solchen erzieherischen Tendenz (Boileaus instruire et reprendre) auftauchen, ohne die dem rationalistischen Kunstgewissen nicht wohl wäre. Und daß seine Komik darüber hinaus in einem viel tieferen und menschlich wichtigeren Sinn lehrhaft und bedeutungsschwer wird, offenbart

nach der *ÉcF.*, diesem ersten französischen Versuch einer Ideenkomödie, ja Thesenkomödie, in immer steigendem Maß das spätere Werk, da gerade Molière, anders als die Tragiker, mit leidenschaftlicher Freude am Kämpfen sich sein Leben lang mit allen möglichen Zeitfragen auseinandergesetzt und sie immer so an ihren Wurzeln gepackt hat, daß seine Stellungnahme sich zu einer Auseinandersetzung mit den ewigen Menschheitsfragen weitete.

* * *

Zwischen diesen Anläufen zur haute comédie kehrt Molière aber immer wieder auf den Weg zurück, den er in seinen Jugendversuchen eingeschlagen hatte. Auf diesem Weg liegt sein zweites Pariser Stück *Sgan.* von 1660. Dann tritt eine Pause ein. Erst im Januar 1664 zeigt *MarF.*, daß er trotz des Erfolges der *ÉcF.* nicht daran denkt, endgültig zur haute comédie abzuschwenken. Und von da an gibt er bis zum Mai 1671 (*FourbSc.*) beinahe Jahr für Jahr Stücke, die weder ein untadeliges Lustspiel nach klassizistischem Geschmack sein, noch sich des Komödienrahmens nur bedienen wollen, um psychologische Wahrheit oder Lebensweisheiten an den Mann zu bringen, sondern in der Hauptsache keinen anderen Ehrgeiz haben als Lachen zu wecken. Diese Stücke, die sich zu einer zweiten Gruppe zusammenraffen lassen, sind sehr zahlreich; sie machen weitaus den größten Teil seines Werkes aus, mehr als doppelt soviel als seine hautes comédies.

Ihr Format wechselt vom Einakter zum Fünfakter. Häufig begegnet der Dreiakter, das gewohnte Format der Commedia dell'arte. Die Prosa überwiegt stark, aber auch der Vers fehlt nicht (Alexandriner in *Sgan.*, Mischverse in *Amph.*). Zu den äußeren Verschiedenheiten gesellen sich innere. Der Gegensatz zwischen Intrigenkomödie (*DAm.*) und volkstümlicher Posse (*JBarb.*), der in den frühesten Arbeiten sichtbar wurde, dauert weiter an. Freilich nie scharf ausgeprägt. Man kann höchstens sagen, daß die Stücke ungleich häufiger in die Richtung der Farce als der Intrigenkomödie ausschlagen. Sowohl Ton und Intensität der Komik schwanken wie die Mittel, mit denen sie erreicht wird. Von der feinen Ironie, mit der in La Princesse d'Élide die Zähmung einer spröden Diana dramatisiert ist, bis zu den grotesk verzerrten Ärztekarikaturen in *AmMéd.* läuft eine an Abstufungen reiche Skala, und die Klystierspritzenscherze des *Pourc.* trennt ein breiter Graben von der beinahe rokokozierlichen Opernanmut des Sicilien.

Gemeinsam ist ihnen, daß sie betont auf Unterhaltung, auf Nurkomik abzielen. Aber auch dieses Grundmerkmal kommt nicht überall gleich rein und entschieden zum Vorschein. Ganz leer ist überhaupt kein Stück. In jedem finden sich mehr oder weniger beträchtliche Ansätze, bald zur Satire, bald zur Sittenstudie, bald zur Charakterstudie. Aus jedem lugt irgendwo der pessimistische Spötter mit dem durchbohrenden Blick für Gebrechen, der große Realist und Menschenschöpfer heraus. Mindestens im Dialog. Man braucht sich nur einmal die *FourbSc.*, über die nach Boileaus Vorgang auch die meisten neueren Kritiker die Nase rümpfen, als Stegreifstück auszumalen. Der Handlung nach wäre das wohl möglich. Aber wenn der Dialog zustande kommen sollte, wie er bei Molière steht, müßten die Darsteller geniale Dichter sein. Um davon zu überzeugen, genügt allein schon die Galeerenszene, die Molière Cyranos Pédant Joué entlehnt hat und in der sich seine überlegene Meisterschaft (abgesehen von der glücklichen Konzentrierung der bei Cyrano gewaltsam gehäuften, vielfältigen, daher zersplitterten und verpuffenden komischen Effekte) eben darin kundtut, wie er das Gespräch entwickelt und dem refrainartig wiederholten Jammerruf: «Que diable allait-il faire dans la galère!» durch die Rhythmisierung erst seine volle Witzkraft abgewinnt. Im Zufall des Improvisierens könnte der Dialog unmöglich so sinnvoll (auf seine Weise) werden, in so natürlicher und doch bewußt vorwärts getriebener Bewegung fließen, wie er tatsächlich fließt. So wichtig ist die Formulierung selbst hier, in diesem Absenker der Intrigenkomödie, wo Molière auf einem vagen Phantasieschauplatz, der auch dadurch nicht wirklicher wird, daß er ihn aufs Geratewohl Neapel tauft, spielerisch uralte Marionetten tanzen läßt, geizige Väter, leichtsinnige Söhne und im Vordergrund verwirrend und entwirrend den spitzbübischen Bedienten.

Herr von Pourceaugnac, der limousinische Edelmann auf Freiersfüßen, dem der Erzgauner Sbrigani mit Possenstreichen à la Mascarille und Scapin den Pariser Boden heiß macht, ist gewiß ohne Farbigkeit und Körperhaftigkeit, aber von einer bei aller Flüchtigkeit überwältigend ausdrucksvoll geführten Linie des Umrisses, wie sie öfters auch an skizzenhaften Hintergrundfiguren auffällt, z. B. an Lucas, Jacqueline und Thibaut in *Médmlui.* und nicht nur dank ihrem urwüchsigen Dialektfranzösisch. Sganarelle, der Hahnrei in der Einbildung, mag noch so roh geschnitzt sein, mit konventionellen Zügen, die ferneren und näheren Hanswurstmodellen wie Scarrons Jodelet abgeguckt sind, nur als Lockmittel für anspruchslose Zuschauer ge-

dacht, ganz ist auch in ihm nicht die Hand dessen zu verkennen, der so gern die Regungen männlicher Eifersucht zergliederte. Überall, in tollsten Schwankszenen, ist menschlicher Gehalt, wenn auch verdünnt und unter der Oberfläche, verborgen. Er braucht nur gehoben zu werden. In *FourbSc.* wütet Argante, weil sich sein Sohn heimlich verheiratet hat. ‹Ich enterbe ihn — das werden Sie nicht tun (sagt ihm frech Scapin) — doch tue ich es — nein, Sie tun es nicht — wieso nicht? — weil Sie viel zu gut sind — was gut, ich bin gar nicht gut, ich bin böse!› Die ganze Szene ist auf diese Schlußpointe hin angelegt, die hier nichts anderes bedeutet als einen Witz, vor allem deshalb, weil der Vater, der so spricht, eine Drahtpuppe und kein Mensch ist. Daß in ihr aber mehr als ein Witz steckt, offenbart sich im *MalIm.*, wo Molière die Szene mit geringen Änderungen wiederholt hat. Dort leuchtet das: «je ne suis pas bon, je suis méchant» in tief Menschliches, wenn Argan es zornig hinauskräht, als seine Tochter sich weigert, den Mann zu heiraten, den er ihr in seinem naiv schamlosen Egoismus ausgesucht hat.

Der Amphitryo des Plautus war schon mehr als 30 Jahre vor Molière von Rotrou bearbeitet worden. Die Bearbeitung krankt an schroffer Zwiespältigkeit der Stimmung; komische Teile lösen ernste ab, die aus einer schwerfällig sich spreizenden Tragödie abgesprengt scheinen. Molière, der Rotrou und Plautus streckenweise wörtlich folgt, erweist sich schon dadurch als überlegen, daß er seine Bearbeitung einheitlich auf leicht parodistische Schalkhaftigkeit stimmt. Das hindert ihn aber nicht, die menschlichen Tiefen des Stoffes zu gewahren, an denen Rotrou ebenso blind verbeigetappt war wie Plautus. Keiner von ihnen hatte das Abenteuer innerlich genug erlebt, um zu ahnen, welchen Dorn Jupiter in den Rosen spüren muß. Darunter, daß die Liebkosungen der Alkmene gar nicht ihm, dem Liebhaber, gelten, sondern dem abwesenden Gatten, in dessen Gestalt er sich ihre Gunst erschlichen, leidet erst der Jupiter-Amphitryo Molières, der wiederholt mit einer für Alkmene unverständlichen und sie quälenden Subtilität zwischen sich als Gatten und sich als Geliebten zu unterscheiden und die dem Liebhaber geschenkte Nacht von den ehelichen zu sondern versucht, und der aus seiner Eifersucht auf den Gatten heraus am Schluß Amphitryo edler zu trösten weiß als bloß durch die gemeine Verheißung von belohnenden Vorteilen. Hierin ist Molière ernster als der puritanisch strenge Rotrou, und er macht in diesem nur für das Amüsement und die Umschmeichelung des Königs bestimmten Stück nebenbei eine wichtige Entdeckung,

da er überhaupt als erster an etwas rührt, wovon sich die Gedankenlosigkeit älterer Schriftsteller nichts träumen ließ, die im dreieckigen Verhältnis nie den tragischen Konflikt, den Schmerz des Teilenmüssens auch für den Liebhaber sahen, sondern immer nur ein Motiv zu Späßen über Männerdummheit oder Weibertücke und den Liebhaber immer nur als den lachenden Dritten oder den möglichst konkret bestraften Eindringling schilderten.

So füllen sich auch die Stücke Molières, in denen die rein komischen Wirkungen vorherrschen, irgendwie mit höherem Gehalt, manche so, daß man zögert, sie in diese Gruppe einzureihen. Aber eine Grenze, wenn auch noch so schmal, zeichnet sich doch gegen die übrigen ab. In *MarF.* z. B. bleibt die Satire trotz einiger gutsitzender Hiebe auf die unfruchtbare Wortdrescherei zeitgenössischer Aristotelik in den Schablonen der herkömmlichen Pedantensatire stecken. Wenn Pancrace von Sganarelle in sein Haus gedrängt wird und dann unentwegt zum Fenster heraus doziert, kommt es nur auf seine unverstopfbare Geschwätzigkeit an, nicht auf das, was er sagt. Und ebenso ist Marphurius keine Kritik und Karikatur des Pyrrhonismus, sondern seine skeptische Zurückhaltung dient nur dazu, die Szene in Prügel und einen letzten Witz münden zu lassen. Die Ärztesatire in *AmMéd.* erschöpft sich zwar nicht bloß in billigen Witzen über die Kunst straflos zu töten und in der plumpen Selbstkarikatur Fillerins. In den Konsultationsszenen ist unter der Übertreibung ernstgemeinte Kritik zu fühlen, ähnlich wie in *Pourc.* und vielen Spitzen von *Médmlui.* Aber im Vergleich zu *MalIm.* ist das Verhältnis zwischen Komik und Satire und ihre relative Wichtigkeit gerade umgekehrt. Dort stellt sich die Komik als Folge der Satire ein. Hier dagegen ist die Komik das Ziel und wird (beinahe möchte man sagen zufällig) mit Hilfe der Ärztesatire erreicht, die nur ein Mittel aus mehreren ist. Es ist ungefähr das Verhältnis, wie es zwischen Komik und Problembehandlung im Vergleich zur *JBarb.* die sie erweiternde und verbrämende Komödie *Dand.* darbietet. Den Inhalt macht hier wie dort dieselbe Situation aus: der Mann als der Schwächere und Geprellte im häuslichen Krieg. Hier wie dort wird dieselbe Anekdote dramatisiert. Aber das eine Mal liegt der ganze Nachdruck auf der Anekdote und es entsteht nichts als ein von Zoten wimmelnder Schwank. Das andere Mal liegt der Nachdruck auf der gedanklichen Tragweite, die die Anekdote birgt, auf der Auseinandersetzung mit dem Eheproblem, zu der sie als Exempel anregt.

Es wäre übertrieben zu sagen, daß Molière in den Stücken

dieser zweiten Gruppe vorsätzlich auf alle Eigenschaften verzichtet, die sein Werk sonst auszeichnen. Aber das, wovon sie leben, ist weder satirischer noch psychologischer Gehalt, noch die realistische Wiedergabe der Umwelt, sondern Komik. Und wenn einzelne von ihnen den Jahrhunderten getrotzt haben, so verdanken sie die Unverwüstlichkeit nur ihrer zündenden Laune, der immer noch unverbrauchten Kraft ihres Witzes. Daß sie leichter wiegen als seine hautes comédies, ist unbestreitbar. Aber ebenso unbestreitbar ist, daß man sie nicht unterschätzen darf. Was Diderot[1] von dem einen bemerkt: man solle sich ja nicht einbilden, daß mehr Menschen imstande wären, *Pourc.* zu schreiben als *Mis.*, gilt auch von den anderen. So gewiß Molière sehr viel kleiner wäre, als er ist, wenn er nur solche Stücke geschrieben, so notwendig gehören sie zu seinem Bild.

Nicht bloß, weil auch sie sich als dauerhaft bewährt haben, sondern weil sie eine Entwicklungstendenz und Versuche darstellen, ohne die ein paar seiner stärksten Leistungen überhaupt nicht denkbar sind. Schon bald nach seiner Rückkehr nach Paris, Ende der 50er Jahre, ist es klar, daß er das ältere Lustspiel überwunden hat. Aber überwinden heißt für Molière nicht, es verachten und damit brechen. Er verachtet es so wenig, daß er mit derben und derbsten Schwankwirkungen überall arbeitet, sogar da, wo er heiklem Geschmack noch am ehesten Rechnung trägt wie in *Mis.*, und daß er zwischen die Komödien großen Stils immer wieder Stücke streut, die nur ausgelassener Ulk sind. Die Überlieferung überwinden heißt für Molière, von ihr lernen, um über sie hinauszuwachsen, sich ihre Mittel und Erfindungen aneignen, um sie mit Auswahl, mit reiferer Kunst und zu höheren Zwecken zu verwenden. Und zwar ist es nicht die Intrigenkomödie, von der er wesentliches lernt, sondern die einheimische Farce.

* * *

Im Rahmen des Klassizismus und der Entwicklung des französischen Lustspiels überhaupt ist Molières wichtigstes Stück die *ÉcF.* Im Rahmen seiner eigenen Entwicklung ist es ein um drei Jahre älteres Stück, die *PRid.*, sein erstes Stück, das unverkennbar die Löwenkralle zeigt, trotz der Skizzenhaftigkeit und mit allen Mängeln und Unvollkommenheiten bereits echter, unvergleichlicher Molière, während die vorhergehenden bis auf ein paar Szenen auch von

[1] De la poésie dramatique. VI. Du drame burlesque. Œuvres éd. Assézat VII, 318.

jemand anderem stammen könnten. Daß einem großen Dichter am Eingang seines Schaffens ein verheißungsvoller Wurf gelingt, hat nichts Erstaunliches. Erstaunlicher ist, mit welch sicherem Instinkt Molière sich so früh selber gefunden hat. Er hätte, wenn ihn nicht ein Fremdes, die normative Poetik seiner Zeit, abgelenkt hätte, auf dem Wege der *PRid.* beharren und sich entfalten können, ohne den Umweg über die haute comédie zu machen. Damit soll nicht behauptet sein, daß der Umweg für ihn nur Verlust und keinen Gewinn bedeutet hat. Durchaus nicht. Aber ein Umweg war es doch, gemessen an der Richtung, die ihm sein persönlicher Kunstwille, die Notwendigkeiten seiner persönlichen Begabung wiesen.

Mit den *PRid.* betritt Molière die Bahn, auf der nachher *Crit.*, *ImprVers.*, *DJuan*, *Dand.*, *Av.*, *BGent.*, *ComtEsc.* und *MalIm.* folgen. Neun Stücke im ganzen, mehr als seine hautes comédies und weniger als seine Nurlustspiele. Äußerlich haben sie gemein, daß sie alle in Prosa sind wie die hautes comédies alle in Alexandrinern. Die Aktzahl schwankt, Fünfakter, Dreiakter, Einakter. Aber die Einteilung in Akte ist hier etwas sehr Nebensächliches, wo nicht Zufälliges. Auszunehmen ist nur *DJuan*, das einzige Stück (außer *Médmlui.*), wo Molière unverhohlen mit der Orts- und Zeiteinheit bricht und wo die Aufzugsgrenzen durch den Schauplatzwechsel bedingt sind, dem Einschnitte im Ablauf der Abenteuer entsprechen. Sonst unterscheiden sich die Fünfakter und Dreiakter nur durch den größeren Umfang von den Einaktern; sie sind von komplizierter Fügung ebenso weit entfernt wie die nächstbeste Farce. Die Beschränkung auf ein- und denselben Schauplatz und die Beschränkung der Zeitspanne stellen sich so von selbst ein, daß die Stücke in einem Zuge heruntergespielt werden könnten. Meist überschreitet die imaginäre Dauer kaum die tatsächliche Dauer der Vorstellung. Und das ist nur dadurch möglich, daß sie handlungsarm sind.

Nur *Av.* hat eine Intrige, ziemlich künstlich und unbeholfen geführt wie stets bei Molière. In *DJuan* geschieht sehr viel, aber lauter zerflatternde Episoden, nur lose durch die Beziehung auf den Helden zusammengehalten. Zwei dumme Zierpuppen weisen zwei Freier ab; die schicken ihnen, um sich zu rächen, ihre Bedienten als modische Kavaliere verkleidet und entlarven sie eine halbe Stunde später zur Demütigung der jungen Damen. Das ist die dramatische Fabel der *PRid.* Wie *JBarb.* gipfelt *Dand.* im III. Akt im unverschämten Streich der Frau, den die beiden ersten vorbereiten. Ein paar Stunden aus dem Leben eines eingebildeten Kranken, das ist

der Inhalt von *MalIm.* Die Liebesgeschichte, die Molière einflicht und die allein Anfang und Ende hat, fesselt keinen Augenblick um ihrer selbst willen. Sie ist nur dazu da, ein paar komische Auftritte zu ermöglichen (vor allem die Duettszene) und daneben neue Lichter auf die widerwärtige Selbstsucht Argans zu werfen. Was sich sonst ereignet, so die Erbschleicherei der Stiefmutter und ihre Entlarvung, dient denselben Zwecken oder gibt Molière Anlaß, seinem Groll auf Ärzte und Medizin Luft zu machen, soweit es nicht durch gehäuften und outrierten Faschingsulk den etwa aufsteigenden Eindruck der Bitterkeit und Traurigkeit verwischen soll, die hier (noch düsterer als gewöhnlich bei Molière) dicht unter der Oberfläche in die Komik eingebettet sind und von denen der Geschmack des 17. Jahrhs. in einer Komödie nichts wissen wollte.

Am weitesten ist Molière in *BGent.* gegangen. Der I. Akt bringt die Gespräche des Herrn Jourdain mit dem Musiklehrer und dem Tanzlehrer. Eine Ballettvorführung des Tanzlehrers bildet das Intermezzo. Der II. Akt schließt sich unmittelbar an, indem Herr Jourdain seine Anerkennung über das Ballett ausdrückt. Das Gespräch erweitert sich durch das Auftreten des Fechtlehrers und dessen Lektion, dann des Philosophielehrers und dann den Streit der Vier und ihre Prügelei. Es folgt die Lektion des Philosophielehrers. Dann das Auftreten des Schneiders, der einen neuen Prachtanzug abliefert. Intermezzo durch den Tanz der Schneiderjungen. Der III. Akt schließt sich wieder unmittelbar an: Herr Jourdain stolziert in seinem Prachtanzug, von dem sein Dienstmädchen und seine Frau weniger entzückt sind als er. Ebenso knüpfen der IV. und V. Akt unmittelbar da an, wo die vorhergehenden abgebrochen waren. Wie willkürlich die Einteilung ist, verrät schon der Umstand, daß der II. Akt beinahe doppelt so lang ist als der I. und V. und der III. Akt gar beinahe viermal so lang. Natürlich — da keine inneren Zäsuren vorhanden sind, in die die Gliederung einhaken könnte. Die Akte hören einfach da auf, wo sich ein Ballett einschieben läßt. Und selbst diese Abgrenzung ist willkürlich gezogen, da sich musikalische und Balletteinlagen auch im Innern der Akte finden. Das Stück könnte mit demselben Recht in drei oder sechs oder sieben Akte zerlegt werden. Es ist ein stark aufgeschwemmter Einakter[1].

Wie in *MalIm.* führt uns Molière ein paar Stunden aus dem Leben eines Menschen vor. Diesmal eines reichgewordenen Bürgers,

[1] Vgl. auch Rigal, Molière II, 198.

der in der kombinierten Lächerlichkeit angeborener Borniertheit, parvenuhafter Vornehmtuerei und eines verspäteten, unehrlichen, weil oberflächlichen Bildungsdranges entblößt werden soll. Hier wird deutlich sichtbar, wohin das Lustspiel Molières seinem Wesen nach strebt: ungezwungene Aneinanderreihung von Gesprächen, die so wenig arrangiert scheinen, als wären sie mit allen Zufälligkeiten des Ausschnitts direkt aus dem Leben auf die Bühne verpflanzt, Szenen, die auseinander hervorwachsen und sich zu einem Ganzen fügen, ohne daß man dahinter die Hand und Berechnung eines Architekten bemerkte. Die einen Stücke wie *PRid.* als dramatische Karikaturen zur satirischen Kritik von Zeitströmungen oder wie *ImprVers.* als dramatisierte Polemik pro domo. Die anderen wie *Av.*, *DJuan*, *BGent.* oder *MalIm.* mehr mit der Absicht (oder wenigstens der Wirkung), aus solchen Plaudereien (conversation active nach Lansons treffendem Ausdruck[1]) ein paar Menschen, vor allem einen, die Kernfigur herauswachsen zu lassen. Und zwar durch ein anderes Verfahren und mit anderem Ergebnis, als auf dem Boden des klassizistischen Ideals möglich und erwünscht war.

Petit de Juleville[2] hat einmal vor dem *Mis.* an das allegorische Drama des ausgehenden Mittelalters erinnert und ihn eine vervollkommnete Moralität genannt. Man brauche nur, um sich der Ähnlichkeit bewußt zu werden, statt der Eigennamen der Personen sie Misanthropie und Coquetterie und Optimisme und Pruderie usw. zu taufen. Molièreforscher, die nichts vertragen, was nach Kritik aussieht, haben entrüstet protestiert. Gewiß kann von historischem Zusammenhang keine Rede sein und die Behauptung Petit de Julevilles ist auf jeden Fall übertrieben. Aber etwas Richtiges steckt darin. Alle Dramatiker, die im Bann des rationalistischen Klassizismus schufen, hatten mit einem ernsten Hindernis zu kämpfen. Die enge, mehr logische als psychologische Formel, die die klassizistische Auffassung vom Menschen als eines dichterischen Stoffes vorschrieb, erschwerte es ihnen, mit der geforderten universalen und ewigen Wahrheit soviel komplexe Einmaligkeit zu verbinden, als notwendig ist, um suggestiv lebende Menschlichkeit vorzutäuschen.

Einer der Vorwürfe, die im Streit um *ÉcF.* laut wurden, tadelt, daß der Held widerspruchsvoll gezeichnet sei, da er sich meist als abstoßender Narr, gelegentlich aber auch vernünftig und anständig

---

[1] Revue de Paris, Mai 1901, S. 151.
[2] La comédie et les mœurs en France au moyen-âge, S. 3.

gebärde. Darauf antwortet Molière in *Crit.*: «Il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en de certaines choses et honnête homme en d'autres». Und das besagt einmal, daß er nicht nur Zerrfiguren zeichnen will, an denen alles zum Lachen reizt. Und ferner, daß er ganze Menschen zeichnen will, auch mit ihren Widersprüchen. Freilich sind die Personen der *ÉcF.* noch durchaus nicht mit reichem individuellen Leben ausgestattet. Und auch an späteren Personen tritt für nichtklassizistisches Empfinden manchmal mehr, als uns lieb ist, die Neigung hervor, sich ins Typische und Abstrakte zu verflüchtigen. Sie sinken zwar nie zu blutleeren Exemplifizierungen herunter. Aber einem Alceste, einer Célimène, einer Henriette und sogar einem Tartuffe fehlt zur Menschwerdung das Einmalige, Schillernde, Gebrochene, Unberechenbare, Unergründliche des Einzelwesens. Was ihnen dazu fehlt, besitzen ein Harpagon und noch entschiedener ein Don Juan, ein Mr. Jourdain, ein Argan.

Tartuffe und Alceste sind eher Charaktere im Sinn des Klassizismus als Menschen, Don Juan, Jourdain und Argan sind Menschen, des âmes, wie Faguet sagt, dessen knapper Essai im Dix-septième Siècle ein paar grundlegende Eigenschaften von Molières Kunst plastischer herausschält als mancher dicke Band. Und wenn man sich nach der Erklärung frägt, trifft man auf drei Hauptunterschiede:

1. Molière verzichtet in den Stücken dieser letzten Gruppe auf jede Stilisierung und Idealisierung. Allein schon die Befreiung vom Zwang, eine halbwegs kunstgerecht kombinierte und kalkulierte Handlung zu erfinden, und mehr noch die Verwendung der Prosa ermöglicht ihm einen saftigeren und farbigeren Realismus. Er braucht sich hier nicht zu scheuen, durch einzelne Züge und Episoden den Ton unter eine bestimmte Grenze herabzudrücken. Er liebt es, sich kein Blatt vor den Mund zu nehmen, mit gesalzenen Derbheiten zu arbeiten. In den Farcen benützt er sie, um zu kitzeln. Hier werden sie ihm ein wertvolles Hilfsmittel zur Verlebendigung. So malt er, um ein besonders drastisches Beispiel herauszugreifen, Argan in der ungeschminkten Unsauberkeit seines Medizinierens und der Krankenstube, und unterschlägt nicht einmal die schleunige Flucht auf den Nachtstuhl im Nebenzimmer — ein komischer Effekt gröbster Art, der doch in diesem Zusammenhang weit mehr als ein unflätiger Spaß ist. Man muß sich nur den *MalIm.* als Alexandrinerkomödie denken, in die Sphäre des *Mis.* gehoben, auf mehr Würde eingestellt, geläutert von dem vielen, was dann unerträglich wäre (so gleich der kräftige Ein-

satz, Argan die Apothekerrechnung nachprüfend, mit allen Details), um zu fühlen, wie sehr das ganze Stück und der Held dabei verblassen würden.

2. Molière vollzieht hier seine Auswahl aus dem Leben weder unter dem Gesichtspunkt einer konstruierten Folgerichtigkeit und Geschlossenheit, noch unter dem Gesichtspunkt einer ebenso ausgeklügelten allgemein-menschlichen Natürlichkeit. Sein Don Juan ist beinahe bis zur Unverständlichkeit inkonsequent, bald Abscheu erregend vor Gemeinheit, bald voll gewinnender Ritterlichkeit und Tapferkeit. Harpagon, Jourdain, Argan sind einfacher, klarer. Aber sie haben ihre individuellen Eigenheiten, mindestens einen Tick wie Harpagons Husten, die sie abstempeln und herausheben. Das sind die kleinen Züge, die sich Molière einprägte, wenn er unter Menschen weilte, immer auf der Lauer, Augen und Ohren gespannt, wie ein Dieb (nach den Worten eines Zeitgenossen), mit Karten in der Tasche, auf die er heimlich seine Beobachtungen notierte[1] — die Züge, für die es in der haute comédie keine oder nur sparsamste Verwendung gab, weil sie Zufälligkeiten und nach ihrer Auffassung Unwesentliches, Überflüssiges, sogar Störendes bedeuteten, nach denen Molière aber gerne griff, weil er (wie er selber, allerdings mit einem Seitenhieb auf die Verstiegenheit Corneilles, in *Crit.* den Gegensatz formuliert) keine héros, keine portraits à plaisir, d. h. Phantasiegestalten erdichten, sondern Menschen lebensähnlich porträtieren wollte und weil man dazu peindre d'après nature muß. Vor Corneille und Racine ist es kaum jemand eingefallen, mit den Fingern auf Modelle zu weisen. Vor Molière hat sich das regelmäßig wiederholt, und der Grund wird nicht immer darin liegen, daß er tatsächlich bestimmte Personen karikiert hätte (die Identifizierungen gehen ja auch auseinander), sondern darin, daß seine Figuren so überwältigend den Eindruck des Lebens vermitteln, als wären sie der Wirklichkeit abgeklatscht, da in jeder Figur ein ganzer Mensch zu sehen oder zu ahnen ist und ihre Namen, gleichviel ob es Theaternamen wie Argan oder echtfranzösische wie Jourdain sind, nicht die durch Ausmerzung des Variablen und Nebensächlichen gewonnene Verkörperung eines einzigen Wesenszuges oder einiger miteinander straff vernieteter Eigenschaften decken, der als oberstes Gesetz das klassizistische Ideal der Abkürzung der Mannigfaltigkeit vorschwebte.

Und endlich kommt 3. hinzu, daß Molière nicht bloß die

---

[1] Zelinde ou la véritable Critique de l'Escole des Femmes 1663.

Kernfiguren detaillierter, reicher, bunter ausmalt, sondern auch ihre Umgebung und die Hintergründe. Andere Personen bewegen sich um sie herum, die zum Teil selbst wieder ihr Eigenleben führen, in bescheidenem Maß sogar die Dienstboten, dann Familienangehörige und rein episodische Figuren, die es erlauben, dramatisch zu gestalten, was nach klassizistischem Rezept nur indirekt berichtet werden könnte. Molière gestattet sich hierin auch in seinen hautes comédies mehr Freiheiten als die Tragödie. Orgons Dorine weicht von der konventionellen Vertrauten ebenso ab wie Argans Toinette. Und weder in *Mis.* noch in *Tart.* noch in *FSav.* fehlt es an episodischem Beiwerk und an Nebenpersonen, die nach Bedarf hereintröpfeln und wieder verschwinden. Hier aber übt er noch weniger Zurückhaltung und dadurch, wie er z. B. Don Juan einem Gläubiger oder Elviren gegenüber zeigt (beider Auftreten wäre streng genommen entbehrlich) oder Harpagon in Beratung mit seinem Koch oder Argan in Verhandlung mit dem Notar seiner Frau und winselnd unter den Verwünschungen des beleidigten Dr. Purgon, verschafft er sich Szenen, die komisch oder malerisch bereichern, aber darüber hinaus auch psychologisch, ein konkreteres Milieu und eine wimmelnde Menschengruppe als Rahmen, die Möglichkeit, seine Helden von verschiedenen Seiten in wechselnder Beleuchtung vorzustellen und ihnen außer Farbe auch Rundung, Tiefe, Körperlichkeit zu verleihen.

Damit rührt man an den Punkt, wo Molière am weitesten vom französischen Klassizismus abbiegt, und daran müssen sich infolgedessen auch die Meinungen und Wertungen spalten. In Frankreich neigen noch moderne Kritiker wie Brunetière dazu, seine größten Leistungen nur in den hautes comédies zu erblicken, wenn sie auch ihre Einschätzung meist anders motivieren als mit den klassizistischen Vorurteilen, in denen sie befangen sind. Umgekehrt neigt man im Ausland dazu, Molière nach der Entfernung vom klassizistischen Ideal einzuschätzen. Unabhängig von subjektiven Geschmacksäußerungen kann man feststellen, daß hier zweifellos der Schlüssel zur Erklärung von Molières Weltwirkung zu suchen ist. Wenn er als einziger Dramatiker von damals den Zusammenbruch des Klassizismus überdauert hat, sogar in unserem dem Geist des französischen Klassizismus so widerstrebenden Deutschland, so wird das vor allem an den Besonderheiten liegen, durch die er von diesem Geist wegrückt und (wenn auch mit mächtigem Abstand) an das andere, etwa durch den Namen Shakespeare bezeichnete Extrem heranrückt. Das geschieht aber durch keine so entscheidend als durch seine Art, die Menschen

als Stoff zu packen und nirgends entschiedener als in den Stücken seiner eigenen Prägung.

Diese Stücke eigener Prägung, ihr Wesen, ihre innere und äußere Form, erwuchsen ihm aus der Posse, nicht aus den Ansätzen zur haute comédie, die er vorfand oder selbst machte. Voraussetzung war natürlich, daß er menschenschöpferische Kraft besaß. Aber auch, daß er die damals gar nicht geringe Kühnheit hatte, originell zu sein bis zur Auflehnung gegen die herrschende Poetik. Er hatte von vornherein mehr Ellenbogenraum als ein Racine, da der Klassizismus der Komödie gegenüber, die ihm nur eine minderwertige Gattung im Vergleich zur Tragödie bedeutet, sich eher dazu versteht, fünf gerade sein zu lassen, alle Forderungen, auch die rein technischen wie die der Szenenbindung oder die metrischen wie die des binären Alexandrinerbaus nicht so schroff formuliert und nicht so streng auf ihre Erfüllung achtet wie bei der Tragödie. Aber Molière brauchte, wenn er er selber werden sollte, mehr als bloß nachsichtige Duldung einzelner Verstöße gegen die Regeln. Sich die Freiheit zu nehmen, die ihm zur Entfaltung unentbehrlich war, wäre ihm sicher schwerer gefallen, wenn er als Pariser Literat das Lustspielschreiben begonnen hätte. In seinem Dasein sind mehrere schicksalhafte Prüfungen. Der reichste Segen floß ihm aus der ausgedehntesten und vielleicht auch härtesten zu, aus den Wanderjahren in der Provinz. Nicht nur, weil er dort eine Lebenserfahrung und Menschenkenntnis errang, wie sie in solchem Umfang Dichtern nicht häufig beschieden ist. Sondern auch eine in der uniform denkenden Gesellschaft Ludwigs XIV. äußerst seltene innere Selbständigkeit, die er nachher polemisch-satirisch vielfach bewährte, zunächst aber dichterisch, indem er sich der in Verruf geratenen Farce annahm, die er als Kunstform seinem Wesen verwandt fühlte. Er hat sie kurz vor ihrem Untergang für die Literatur gerettet und eine alte nationale Tradition, die abzureißen drohte, fortgesponnen. Am klassizistischen Ideal war vieles, was ihn störend behindert hätte, aber auch allerhand, was jenseits der Grenzen Frankreichs und des 17. Jahrhunderts Wert hatte, so vor allem der Gedanke einer irgendwie sinnvollen, nicht bloß auf leeres Gelächter abzielenden Komik. Indem Molière das eine abschüttelte, das andere aber aufnahm und mit der Farce verschmolz, hat er (was das Fruchtbarste war) aus ihr heraus eine neue Art eines freieren komischen Dramas entwickelt, die ihm erlaubte, seine Persönlichkeit künstlerisch voll auszuleben.

* * *

Molières Zusammenhänge mit der alten volkstümlichen Posse hat am gründlichsten Lanson in einer bedeutenden Studie (Revue de Paris, 1. Mai 1901) zergliedert, die auch auf seine Entwicklung, so auf das Verhältnis seiner Charakterzeichnung zu den festen Typen, interessante Streiflichter wirft und gegen die man nur einwenden kann, daß sie mindestens in der Formulierung Molière als zu passiv, zu abhängig von Vorgängern und Vorbildern erscheinen läßt, während er doch in Wirklichkeit nur dem Gebot seiner Eigenart gehorchte und Übereinstimmungen mit dem Geist der Farce sich weniger durch Beeinflussung als daraus erklären, daß er vom selben Blut wie die älteren Farcenschreiber war. Die Frage nach der Entwicklung Molières war überhaupt noch nie anders als in gelegentlichen Seitenbemerkungen angeschnitten worden, als Brunetière 1906 sie in seinem Aufsatze «Les époques de la comédie de Molière» (Études crit. VIII, 95 ff.) aufrollte. Es ist hier nicht der Platz, seine sehr anregenden, aber ebenso anfechtbaren, oft sophistischen Ausführungen im einzelnen zu widerlegen. Es sei nur hervorgehoben, daß der Wunsch, sein Dogma der Existenz literarischer Gattungen mit eigenen Lebensgesetzen und Entwicklungsläufen zu erhärten, stark auf die Argumentierung abgefärbt hat und daß sie noch mehr unter der grundsätzlichen Überschätzung der gedanklichen, philosophischen Fracht im Kunstwerk leidet, über der Brunetière die Stilunterschiede völlig übersieht, auch wo sie so einschneidend sind wie zwischen *Tart.* und *DJuan.*

Die Gruppierung der Stücke, wie sie Brunetière vornimmt, indem er *Tart.*, *Mis.* und *DJuan* (dies letztere aber nur, soweit es ihm nicht unbequem wird) als die Meisterwerke zusammenfaßt, in denen Molière etwas Neues probiert hätte, eine von mehr Wirklichkeit erfüllte, weniger «fiktive», ernstere Komödie, beinahe eine bürgerliche Tragödie, ist summarisch und noch willkürlicher, tut den Tatsachen noch mehr Gewalt an, als die älteren Gruppierungsversuche von Lotheißen bis Lintilhac. Aber hier liegt ja, wie schon erwähnt, die Hauptschwierigkeit, da sich in Molières Werk fortwährend verschiedene Absichten, verschiedene Spielarten der Komik und dramatischer Kunst überhaupt durchdringen, so daß die Grenzen außerordentlich fließend sind. Daß mit einer Unterscheidung zwischen niedriger und höherer Komik gar nichts anzufangen ist, leuchtet unmittelbar ein. Eine Zusammenfassung der für Hoffestlichkeiten und als Ballettkomödien gedachten Stücke trifft nur Oberflächliches; sie sind zu ungleichwertig (Les Amants Magn. neben *BGent.*) und zu ungleichartig (*Fâch.* neben *Pourc.* oder *MalIm.*). Bei einer Ordnung nach dem Gehalt, z. B.

Eheprobleme neben Preziösensatire und Ärztesatire, kommt nicht die ästhetische Eigenart zum Ausdruck, die z. B. die *PRid.* von den geistig eng verwandten *FSav.* trennt. Am klarsten heben sich die hautes comédies heraus. Denn da liefert das klassizistische Ideal die festen, später von Boileau kodifizierten und als Maßstäbe verwendeten Normen, mit deren Hilfe sie zu bestimmen sind. Und dann lassen sich an der Hand des natürlich nicht haarscharfen Gegensatzes zwischen Gehalt und Gehaltlosigkeit eine zweite und eine dritte Gruppe ermitteln, die einen Stücke mit Nurkomik, die anderen mit mehr als Komik, aber beide ästhetisch fast durchaus auf dem Boden der Farce und im Widerspruch zu wesentlichen Forderungen des klassizistischen Stils stehend.

Von dieser Gruppierung aus zeichnen sich drei große Abschnitte seiner Entwicklung ab. Einmal die Anfänge in der Provinz und in Paris: Zeit der Nurschwänke, zwischen denen vereinzelt 1659 die Verheißung der *PRid.* auftaucht. Von 1661 (*ÉcM.*) an beginnt sich die Fühlung mit der Pariser Schriftstellerwelt, ihren Diskussionen und ihrem Geschmack auszuwirken, weckt den Appetit auf sozusagen akademische Lorbeeren und lockt Molière auf eine Bahn, die er allein von sich aus kaum betreten hätte. Es folgt die Zeit seiner hautes comédies, die fast alle in die Jahre von 1661 bis 1666 (*Mis.*) fallen; nur eine (*FSav.*) hinkt neben der Umarbeitung des *Tart.* 1672 nach. Die Zusammendrängung in so wenig Jahre ist allein schon charakteristisch genug. Noch charakteristischer ist, daß die verschiedenen hautes comédies durchaus keinen Fortschritt im Sinn einer gesteigerten Annäherung an das klassizistische Ideal bringen und daß selbst diese kurze Spanne nicht ausschließlich der haute comédie gewidmet ist, da Molière daneben unverdrossen den Nurschwank pflegt und dreimal einen Anlauf zum freien komischen Drama nimmt, den bedeutendsten mit *DJuan.* Im dritten Abschnitt kehrt er nur noch einmal zur haute comédie zurück. Er wendet sich entschieden davon ab und dem Nurschwank sowie dem freien komischen Drama zu. Und zwar sind es nun diese letzteren, die sich häufen, fünf im ganzen, darunter Schöpfungen wie *BGent.* und *MalIm.*

Selbstverständlich läßt sich in dieser Bewegung in mehr als einem Betracht ein steter Fortschritt erkennen. Außer ganz allgemein der wachsenden Beherrschung seiner Mittel, der immer größeren Fingerfertigkeit mindestens eine Zunahme seiner geistigen Unabhängigkeit, eine Vertiefung seiner Weltschau, die seine Satire bis zum *MalIm.* immer umfassender, rücksichtsloser, treffsicherer und gefährlicher

macht, wenn er sich auch nach *Tart.* und *DJuan* nicht mehr an das allzu brenzliche Problem der Religion und Kirche wagt. Und (was überraschender ist, wenn man sich vergegenwärtigt, wie sein Leben sich vom Anfang der 60er Jahre trotz des äußeren Glanzes verdüstert) eine Zunahme seiner komischen Kraft, die ihre tollsten Purzelbäume im *MalIm.* schlägt, den er als Todkranker am Rand des Grabes vollendete. Aber — Molières Entwicklung verläuft weder geradlinig noch auf einer einzigen Bahn. Das ist es, was die Entzifferung ihrer Kurve erschwert. Er hat in den rund zwölf Jahren seines regsten Schaffens niemals eine fertige Formel der Komödie, die ihm genügen würde. So unendlich gern er sich in Einzelheiten wiederholt (einer seiner hervorstechendsten Züge), so unbekümmert er Witze, Figuren, Szenen aus einem Stück in ein anderes trägt, um sie noch einmal zu verwerten, so wenig wiederholt er sich im großen. Es gibt einen Typus der Racineschen Tragödie, es gibt einen oder höchstens zwei Typen der Corneilleschen Tragödie, wie es einen Typus des Balzacschen oder Zolaschen Romans gibt. Es gibt keinen Typus der Molièreschen Komödie.

Molière arbeitet nicht bloß nacheinander, sondern zwischeneinander mit verschiedenen Formeln, erprobt unermüdlich neue Dosierungen. Und da ihm mit jeder Formel Unvergleichliches gelingt, kann das Experimentieren nicht Folge eines ratlosen Hin- und Hertastens sein. Es ist auch nicht die Folge schwächlicher Nachgiebigkeit gegen äußere Einflüsse. Allerdings wurde seine Lage zugunsten seiner angeborenen Neigungen dadurch vereinfacht, daß die Forderungen der herrschenden Poetik nicht bloß ihm selber gegen den Strich gingen, sondern auch wenig im Einklang standen mit dem Geschmack seines Publikums, das vom Plebejer bis zum König hinauf vorwiegend die derbe Posse mit oder ohne Zutat von Ballett und Ausstattung vorzog und bei dem er bezeichnenderweise den lautesten Beifall mit einem so rohen Stück wie *Sgan.* fand. Das lachende Parterre und der lachende Hof, auf die er sich in *Crit.* so nachdrücklich gegen die aufgeblähten Kenner, Splitterrichter und Feinschmäckler berief, d. h. die unverbildeten, unverbogenen, nicht von «verrosteter Pedantengelehrsamkeit» verdorbenen Zuschauer, die mit gesundem Menschenverstand natürlichen, intuitiven Kunstverstand besitzen, schufen ein Gegengewicht gegen das Viele, was ihn zum Klassizismus hindrängte.

Zum Teil wird sich das Zickzack seines Werdegangs wohl daraus erklären, daß er zwischen verschiedenen Idealen hin- und hergezerrt

wurde. Aber die Tatsache, daß er auch in der Richtung nicht beharrte, wo die Eintagserfolge am leichtesten zu pflücken waren, sondern immer von neuem das Terrain wechselte, beweist deutlich, daß er im Grunde von einer gerade im Frankreich der Louis XIV.-Zeit ungewöhnlichen Beweglichkeit getrieben war, von einem rastlosen Drang, sich zu verjüngen, einem Kunstwillen, der Energie und Zähigkeit nicht in der starrköpfigen Verfolgung eines einmal eingeschlagenen Weges bewährt, sondern darin, daß er das Ideal der Vollkommenheit, das ihm vorschwebt, unzufrieden und ungeduldig umkreist, ihm bald von dieser, bald von jener Seite aus näher zu kommen trachtet.

ARTURO FARINELLI

DALLE ULTIME LETTERE DI PAUL HEYSE.
CONTRIBUTO ALLA CRITICA DI HEBBEL.

Dal carteggio con Paul Heyse, che conservo, e che risale all'epoca della pubblicazione della «Fornarina», chiuso un mese prima che il poeta morisse, estraggo alcune lettere dell'ultimo periodo, quelle che riguardano la stampa delle mie lezioni su «Hebbel», raccolte in volume a Bari, nel 1913.

Correggevo allora le bozze, e comunicavo all'amico i dubbi che m'assalivano; mi pareva di osare troppo, mettendo in luce così il mio giudizio, mettendomi pur io nel pelago delle discussioni hebbeliane, affermando recisa e netta la mia personalità. Di lezione in lezione, Paul Heyse, avvinto al soggetto, memore di un suo studio, del gennaio del 1858, su «Friedrich Hebbel als Lyriker», mandava a me, per rassicurarmi e per confortarmi, le sue epistole. È bene che ora si tolgano dal labirinto delle mie carte, e vengano in luce nella miscellanea dedicata ad un altro amico, valente e profondo, avvinto all'Italia, e della civiltà e poesia ed arte italiana intenditore espertissimo, come l'era, nella sfera sua, Paul Heyse.

Le ritrovo commosso queste care reliquie — stampo cinque lettere, e non v'aggiungo nè commenti, nè note, tanto chiare apparanno a tutti, piene di quella umanissima indulgenza e affettuosità, particolari al grand'uomo, ch'era pure così modesto, così umile, e sapeva trasfondersi tutto nel cuore dell'amico, a cui s'apriva, largo nelle lodi, per sua inclinazione di natura e per certo candore, che non l'abbandonò finchè ebbe respiro. Perchè prediligesse me negli ultimi suoi anni, non so dire. Ero divenuto per lui il confidente più intimo. Ed io a lui tutto mi confessavo e mi rivelavo nei

miei accesi entusiasmi, nelle mie turbolenze e negli scoramenti profondi. Da questa unione intimissima, che alla mia conoscenza ed esperienza del mondo e della vita apriva nuove vie, nacque lo studio ch'io feci dell'opera complessiva dell'Heyse, e la caratteristica dell'amico che tracciai in un libercolo, edito a Monaco («Süddeutsche Monatshefte»), nel 1913 («Paul Heyse»), franchissimo nel giudizio, lontano dal tono dei panegirici abituali. Come l'Heyse, già minato allora da inesorabile malattia, accogliesse quest'opera mia e facesse le sue riserve, si vedrà dal seguito del carteggio, che dovrò dare in luce io stesso, se pure non lo cederò all'amico Erich Petzet, che raccoglie con sacro zelo tutte le epistole dell'Heyse, e già ci fece il dono del carteggio col Burckhardt e con altri.

Un saluto ancora mi venne dall'amico oltre la tomba, affidato alla dedica tenerissima dell'ultimo suo libro, che uscì postumo: «Drei italienische Lustspiele aus der Zeit der Renaissance — von Ariosto — Lorenzino de' Medici — Machiavelli» (Jena 1914), e che qua e là fu da me riveduto e ritoccato nel manoscritto.

Bayr. Gmain, 4. VIII. 12.

Nun habe ich den ersten großen Abschnitt deines Hebbelbuchs gelesen, carissimo Arturo, mit vollster Zustimmung zu der feinen und energischen Art, mit der Du in das menschliche und künstlerische Problem eindringst, und der alten Bewunderung deiner glänzenden facundia, der fortreißenden Beredsamkeit, die immer neue scharf charakterisierende Ausdrücke findet, um die Aufgabe zu erschöpfen. Doch so anziehend deine Darstellung ist, werde ich mir das Weiterlesen doch aufsparen müssen, bis ich in der Stadt im Besitz meiner Bücher bin. Denn die einzelnen Werke, auf die du nun zu sprechen kommst, stehen mir nur nach ihren Stoffen und äußersten Umrissen der Charaktere in der Erinnerung, da ich sie vor unvordenklicher Zeit bei ihrem ersten Erscheinen gelesen und seitdem nur einige von ihnen, Judith, Maria Magdalena, Gyges, auf dem Theater gesehen habe, die Nibelungen, sein größtes Werk, niemals. Du wirst das verstehen, wenn du bedenkst, daß meine Natur den Gegenpol zu der seinen bildet und es mich daher nicht verlangte, mich länger mit ihm zu beschäftigen, als um meine Neugier zu befriedigen. Schon dem Zwanzigjährigen erschien «die dämonische Macht des Einfachen», ein Wort, das ich schon damals prägte, als die Signatur jeder echten dichterischen Größe, wie ich sie in den Alten, Shakespeare und unsern Klassikern bewunderte. Dem

gegenüber muß dieser grüblerische Geist, der Kraft und Gewaltsamkeit stets verwechselte, stets dem einfachen Gefühl und Ausdruck auswich, da er sie für Schwäche und Flachheit hielt, und seine Menschen nie das Wort sagen ließ, was in jedem Moment das natürliche war, um nicht banal zu erscheinen. So hat es mich auch nicht gelockt, in den Tagebüchern die Stimmungen dieses wundersamen Poeten, der er ja freilich gewesen, zu verfolgen und seinen ästhetischen und metaphysischen Schrullen nachzusinnen, die mir schon in einigen Vorreden zu den ersten Dramen unverständlich geblieben waren. Daß er heute plötzlich eine so riesige Anhängerschaft gewonnen hat, erklärt sich nur aus der mehr und mehr um sich greifenden Krankheit der Zeit, das Problematische zu überschätzen, das Unzulängliche zum Ereignis zu machen.

Diese Vorlesungen aber, liebster Freund, sollten deutsch erscheinen. Wie können italienische Studenten, denen die Dramen unbekannt sind — größtenteils wenigstens, und übersetzt sind ja auch nur die wenigsten — deiner Kritik folgen, die für deutsche Hebbelschwärmer vom höchsten Werth sein würde?

Ich schließe, da der Arzt mir die äußerste Schonung meines Gehirns zur Pflicht gemacht hat und ich eigentlich nur Cartolinen schreiben darf. Es fängt aber langsam an, sich mit Schlaf und Athemnoth zu bessern. Dieser Brief soll dich begrüßen, wenn du von deinen Bergfahrten zurückkehrst. Hoffentlich mit einem Vorrath von Kraft und Frische. Hat das Töchterchen dich wieder begleitet? An die liebe Frau alles Freundliche, wie auch von der meinen an Euch beide. Hab gute Tage! Treulichst dein alter

Paul Heyse.

Nein, Liebster, ich bin ganz deiner Meinung: ohne jene fiammella d'amore wird ein Kritiker einer bedeutenden dichterischen Erscheinung nicht gerecht werden, wenn auch vielleicht diese Liebe nur Spinozas intellectuale Liebe wäre. Am wenigstens wird es gelingen, mit der bloßen kaltblütigen Vivisection eine Schaar Studierender zu fesseln, die fragen werden, warum man sie zum Krankenbett eines Aufgegebenen führt, statt sie durch die Betrachtung eines kunstvollen, wenn auch mit manchem organischem Fehler behafteten Körpers in die Geheimnisse der Natur hineinblicken zu lassen. Deine Charakteristik Hebbels ist schlagend; daß seiner Natur gemäß war, das Un- und Übernatürliche dem Normalen vorzuziehen, ohne Überspannung

der Muskeln keine Kraftäußerung sich denken zu können, hast du ja auch scharf hervorgehoben und zugleich das ehrliche Ringen nach dem, was er für das Höchste hielt, zu seinen Gunsten geltend gemacht. Ich habe großen Respekt vor deinen Turiner Schülern, daß sie sich durch das Lesen der einzelnen Dramen für deine Vorlesungen vorbereiteten. Das würde ein deutscher Professor selbst in seinem Seminar unsern Studenten kaum zumuthen können, wenn sich's etwa um Alfieri handelte. Ich werde nun wenigstens deine Kritik derjenigen Hebbelschen Stücke, die ich besser im Gedächtnis habe, schon jetzt lesen, die anderen für München versparen.

Der zweite Band meiner Jugenderinnerungen, den du Ende September erhalten wirst, bringt unter anderen Juvenilia auch eine ausführliche Besprechung von Hebbels Lyrik, gleich nach ihrem Erscheinen. Ich bin begierig, was du dazu sagen wirst. So unreif und unvollkommen die Darstellung ist, mit den Gedanken fand ich mich noch jetzt einverstanden, als ich den Aufsatz jetzt wieder las.

Schade, daß deine Bergwanderung verregnet wurde! Sie scheint dich aber doch, wenn auch etwas unbequem, erfrischt zu haben. In unserem Lazareth haben wir die Sonne mit Schmerzen vermißt, die uns endlich ein wenig Linderung gebracht haben würde. Statt dessen hat der rheumatische Spuk meiner Frau das Leben mehr und mehr verbittert, und mein Asthma, das schon zu weichen anfing, wieder verstärkt. Wenn der Herbst nicht gut macht, was dieser nichtswürdige Sommer verschuldet hat, kann ich kaum hoffen, daß wir uns von Mund zu Mund begegnen werden.

Addio, carissimo! Mi conserva la tua affezione.

Tutto tuo di cuore

Bayr. Gmain, 13. VIII. 12.

Paul Heyse.

Nun habe ich die drei ersten Kapitel gelesen, lieber Freund, da ich die Dramen, die darin behandelt werden, noch in guter Erinnerung habe. Alles, was du über die Judith sagst, trifft den Nagel auf den Kopf, sowohl in Betreff der dichterischen als der persönlichen Stimmung und der Erlebnisse, aus denen dies seltsame Werk hervorgegangen. Bei der Conception der Genovefa scheint mir weniger in Betracht zu kommen, was der Dichter damals am eignen Herzen erlebte und erlitt, als der rein ästhetische Gesichtspunkt, der Wunsch, diese Legende seiner dramatischen Schöpferlust dienstbar zu machen.

Mit Golo selbst hat er doch nicht die fernste Seelenverwandtschaft. Es reizte ihn, dieser Teufelsfratze wenigstens in den Irrgängen ihrer Natur nachzugehen, wobei es an künstlichen Constructionen (z. B. Golo's Herausforderung des Schicksals durch den Gang in schwindelnder Höhe) nicht fehlen konnte. Dazu die Contraste von absoluter Unschuld und schonungsloser Bosheit, dazwischen die absolute Charakterschwäche Siegfrieds. Ein reines Experiment, aus dem kalten Verstande erzeugt. An dies grundschlechte Stück hast du m. Erachtens eine sorgfältigere Behandlung gewendet, als es verdiente, die foga deiner Beredsamkeit, die im mündlichen Vortrag die Zuhörer fesselt, ermüdet in der gedruckten Form, wir finden so viel Geist und Temperament an einen Stoff verschwendet, der mit kurzer scharfer Beleuchtung abgethan werden konnte. Ein Übersetzer würde da Manches zusammenfassen können. Doch freilich hast du Recht, zu zweifeln, ob es überhaupt gelingen möchte, deinem Stil in unserer nüchterneren Sprache gerecht zu werden.

In deinem Urtheil über Maria Magdalena stimme ich wieder vollständig mit dir überein. Man kann dies Meisterwerk nicht tiefer und gerechter würdigen, als du gethan hast. Ich stelle es dicht neben, ja in mancher Hinsicht über Kabale und Liebe, zumal es von den unreifen Überschwänglichkeiten des jungen Schiller frei und unsrer heutigen Zeit verständlicher ist, als jenes geniale Jugendwerk.

Heut zuerst wieder Sonne, die mich vom Schreibtisch weg ins Freie lockt. Mögest auch du dich ihrer erfreuen!

Addio, caro! dein alter

Bayr. Gmain, 15. VIII. 12.

Paul Heyse.

Caro Arturo!

Nun habe ich auch das Kapitel «Agnes Bernauer» gelesen. Was über dies unglückliche Werk zu sagen ist, hast du auf S. 112 mitte usw. vortrefflich gesagt. Nur daß dies sacrificio immane uns dolore e lagrime auspresst, kann ich nicht nachfühlen. Ich empfinde nur die reinste Empörung, nicht den «Schauder, der der Menschheit bestes Theil» ist, und sehe mit Staunen, wie der Dichter selbst in seinem reifen Alter den echten Begriff des Tragischen trotz all seinen ästhetischen Grübeleien nicht zu fassen vermochte, da er ihn mit dem Entsetzlichen, Unmenschlichen verwechselt. Die Opferung eines unschuldigen Lebens um einer vermeintlich höheren Idee willen hat

nur ein Recht auf der Voraussetzung einer unbedingt verehrungswürdigen Macht, in Zeiten, wo man sich einer solchen aus religiösen Motiven, wie im Opfer Isaaks, beugte, oder wo nach abergläubischer Vorstellung das Schicksal eines ganzen Volkes von einer solchen Unthat abhing — Iphigenie in Aulis. Die Fabel wäre unerträglich ohne die milde Lösung in beiden Fällen. Im Licht aber moderner Geschichte darf sie sich nicht auf die Bühne wagen, ohne uns im Innersten zu empören. Zumal wenn die vermeinte Rücksicht auf das allgemeine Wohl, die das Leben des Individuums vernichtet, ein innerlich falscher Begriff ist, der einer dunklen Zeit angehört und vor unseren reineren und reiferen Auschauungen nicht bestehen kann. Alles Declamieren und Sophistisieren des alten Herzogs hilft uns nicht über die Ruchlosigkeit seines Handelns hinweg, und nie verzeihen wir seinem Sohne, daß er aus Staatsrücksichten dem Mörder seines Weibes die Hand zur Versöhnung bieten kann, un mutamento nell'animo, più crudo e deplorevole della morte stessa. Zumal heutzutage eine fürstliche Ehe zur linken Hand möglich ist, auch damals aber ein Verzicht auf die Herrschaft, um dem Naturrecht Genüge zu thun.

Ich wurde von meiner Tochter in den Garten gerufen zu meiner Enkelin und ihren Kindern. Auch diese patriarchalische Freude kann ich nur auf kurze Zeit genießen, da eine halbdurchwachte Nacht mein Leiden wieder aufgerüttelt hat und ich der größten Ruhe bedarf. Du musst auch mit diesem Brief Nachsicht haben, den ich doch nicht auf morgen verschieben wollte, da ich warm von der Lectüre deines Buches kam.

Deine Zuhörer müssen sehr von diesen Vorlesungen begeistert sein. Oder herrscht auch an deiner Universität die allgemeine italienische Gleichgültigkeit gegen res Germanicas?

Lebewohl, Theurer! Tutto tuo

Bayr. Gmain, 18. VIII. 12.

Paul Heyse.

Liebster Freund!

Also für weniger als ein Dutzend Zuhörer hast du dir die große Mühe gegeben, diese glänzende Hebbelstudie zu Papier zu bringen, die Stimme eines Predigers in der Wüste, da auch im übrigen Italien wohl nur die bekannten Velduo Velnemo sich für unsern seltsamen Poeten und seine verkünstelten Geschöpfe interessieren werden? Denn für die Würdigung seiner einzigen wahrhaft grandiosen letzten Schöpfung

bringt man bei Euch nicht die Stammverwandtschaft mit, die uns germanische Barbaren mit den Riesen und Recken der Nibelungenzeit immerhin noch verbindet. Oder hast du unter deiner Corona doch einen oder anderen dir näher Stehenden, der dir zu folgen vermag? Jedenfalls war dir's eine tiefe Genugthuung, dies sfogar il cuore, und wie sehr dir's Bedürfniß war, fühlte ich wieder so recht, da ich nun auch das Kapitel «Herodes und Mariamne» las, wo du selbst zum Dichter wurdest, da du mit schärfster Kunst die Charakterbilder dieser beiden unseligen Liebenden nachschufst. Ich wünschte jetztund, du wähltest ein Thema, das etwas von unserer Literatur, der so sehr verkannten und unbekannten, dem romanischen Verständnis näher brächte und ihm ein wärmeres Interesse abgewönne, als mit all seiner heutigen fama usurpata Hebbel es vermag. Gottfried Kellers eigenster Reiz wird einem Italiener freilich stets ein Geheimnis bleiben. Aber wie wär's mit einer Betrachtung unsrer Dorfgeschichte, von Immermann bis Auerbach, gegenüber der Grazia Deledda, die leider durch Überproduction ihr Talent entnervt? Doch es ist thöricht, dich anregen zu wollen. Es kam mir nur, weil ich wünschte, du mögtest eine durchgreifendere Wirksamkeit üben, als auch in Deutschland diesmal für dich zu hoffen ist, da a questi lumi di luna sich Niemand finden wird, der es für zeitgemäß halten möchte, einen Hebbel-Ketzer zu Worte kommen zu lassen.

Mein Zustand hat sich soweit gebessert, daß ich ihn in der vollständigen Ruhe nicht mehr als Qual empfinde. Sobald ich aber an einem Gespräch theilzunehmen versuche, legt sich eine schwere Hand auf meine Brust, und ich fühle mich wie ein Gefangener, der die Kette klirren hört, sobald er sich bewegt.

Möchtet Ihr gute Tage haben trotz der Tücken dieses Unsommers!

Mit allen Grüßen dein

Bayr. Gmain, 28. VIII. 12.

Paul Heyse.

Daß Hebbels Lyrik die Freude fehlt, hätt' ich heute wohl nicht ausgesprochen, ohne auf die schweren Kämpfe dieser schroffen, grüblerischen Dichterseele hinzuweisen. Ich durfte aber an den alten, so gründlich jugendlichen Urtheilen nichts ändern, ohne überall Retouchen anzubringen. Indessen hab ich 10mal bereut, ohne daß der jüngste Tag anbrach, mich auf diese «Wiederbringung aller Dinge» eingelassen zu haben. Über die Nibelungen hast du ganz meister-

haft gesprochen, in einem solennen stählernen Stil, der dem Thema völlig adaequat ist. Nur zuweilen gehst du mir in der Neigung zu athemlosen abgerissenen kurzen Sätzen etwas zu weit. Leicht kann als Manier erscheinen, was bei dir Bedürfnis einer stoßweisen Eruption des Gedankens ist. Demetrius, Moloch, selbst Gyges heb' ich mir auf, bis ich sie wiedergelesen habe. — Unser nîflheim wird immer düsterer und bedrückender. Hoffentlich hast du deine kleine Anfechtung rasch überwunden. Addio.

B.-Gmain, 5. IX. 12. Tutto tuo

P. H.

EMIL WINKLER.

DER WEG ZUM SYMBOLISMUS IN DER FRANZÖSISCHEN LYRIK.

Die Überschrift, die ich vor diese Ausführungen setze, weil ich keine bessere finde, verspricht zuviel; denn eigentlich betrachte ich im folgenden die Entwicklung der französischen Lyrik zum Symbolismus hin bloß unter einem einzigen Gesichtswinkel, habe ich nur einen Faden — doch hoffentlich nicht den unwichtigsten! — aus dem breiten und bunten Bande dieser Entwicklung im Auge. Ich weiß auch, daß ich manches Buch, das mir hier nicht erreichbar war, noch hätte studieren, manchen Gedanken an reicherem Material, als mir zu Gebote stand, nachprüfen müssen, bevor ich die folgenden Zeilen niederschrieb. Nehmen Sie sie, hochgeschätzter Gefeierter, gleichwohl als bescheidenen Beitrag zu der Festgabe, die Ihre Verehrer Ihnen heute überreichen, freundlich entgegen!

Der Anker ist uns Symbol der Hoffnung, die Lilie Symbol der Keuschheit, das Szepter Symbol der königlichen Macht usw. Solche Symbolik, bei der «irgendein Ding auf Grund einer Tradition oder Übereinkunft einen Inhalt ausdrückt», nennen wir mit Fr. Th. Vischer «gewöhnliche oder konventionelle», auch «helle oder verstandesmäßige»[1], mit Ferrero[2] «intellektuelle» Symbolik.

Ein «ästhetisches» (Vischer) oder «emotionelles» Symbol (Ferrero) hingegen ist ein «Wahrgenommenes, in dem wir unmittelbar

[1] Vgl. R. Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, Leipzig 1919 (Wissenschaft und Bildung), p. 54.

[2] Vgl. E. Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Bd. 3.

ein anderes, nämlich ein Streben, ein inneres Tun und eine entsprechende innere Zuständlichkeit oder Weise der inneren Erregtheit, kurz eine Weise unserer inneren Lebensbetätigung unmittelbar erleben.»[1] Die symbolische Bedeutung des Wahrgenommenen gehört hier nicht, wie bei der intellektuellen Symbolik, der «Verstandeswelt» an, «sondern dem dunkel ahnenden Leben des Gemüts». Und «es ist die Natur unserer Seele, daß sie sich in Erscheinungen der äußeren Natur oder in Formen, die der Mensch hervorbringt, ganz hineinlegt und diesen . . . Erscheinungen, die von einem Ausdruck doch nichts wissen, durch einen unwillkürlichen und unbewußten Akt Stimmungen unterlegt, daß sie sich mit ihrer Stimmung in den Gegenstand versetzt.»[2]

«. . . Dieses Leihen, dieses Unterlegen, dieses Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen ist es, um was es sich in der Ästhetik ganz wesentlich handelt.»[2] Jedes ästhetische Genießen ist nach der Lehre neuerer Ästhetiker ausschließlich oder wesentlich ein solches Einfühlen in das Kunstwerk[3], der Genuß, den das Kunstwerk mir gewährt, wesentlich mein Genuß beim Einfühlen, jedes Kunstwerk aber in diesem Sinne ein ästhetisches Symbol: das Gedicht, das Gemälde, das Musikstück. Und Beruf des Künstlers ist es, ästhetische Symbole zu schaffen.

Beruf auch des Lyrikers. Das vergißt man manchmal. Über den Worten Goethes:

> Ich singe, wie der Vogel singt,
> Der in den Zweigen wohnet,
> Das Lied, das aus der Kehle dringt
> Ist Lohn, der reichlich lohnet

übersieht man allzuleicht die Verse Geibels:

> Das ist des Lyrikers Kunst, aussprechen, was allen gemein ist,
> Wie er's im tiefsten Gemüt neu und besonders erschuf;
> Oder dem Eigensten auch solch allverständlich Gepräge
> Leihn, daß jeglicher drin staunend sich selber erkennt.

---

[1] Th. Lipps, Ästhetik, 1. Teil, 1903, p. 140.

[2] Meumann, p. 54.

[3] Die verschiedenen gegen die Einfühlungstheorie erhobenen Einwände und an ihr vorgenommenen Einschränkungen kann ich hier, wo es sich nicht darum handelt, das Wesen des künstlerischen Genießens erschöpfend zu erfassen bzw. zu analysieren, wohl übergehen.

Hier wird es gesagt: Rolle des Lyrikers ist nicht nur, der eigenen Stimmung Ausdruck zu verleihen, sondern ebensosehr, das «innere Tun» des Genießers anzuregen, ihm lyrische Stimmung zu suggerieren.[1] Diese beiden Seiten lyrischer Dichtung decken sich indes keineswegs so vollkommen, wie Geibel zu meinen scheint.

Die Literaturgeschichte berichtet, daß Goethe sein «Heidenröslein» je weiter je schärfer auf das Rosensymbol[2] hin ausarbeitete, «alles wegließ und änderte, was aus der Rolle fällt; in der Schlußredaktion ist der Ton ganz einheitlich, auch nicht durch ein Wort verrät der Dichter, das Röslein sei ein Mädchen.[3]» Warum dieses Bemühen Goethes? Worin liegt überhaupt die Wirkung jenes «Symbolismus», den Goethe durch nichts gestört wissen will? — Odoardo Galotti hat seiner Tochter den Dolch ins Herz gestoßen und spricht sein verzweifeltes «Gott, was hab' ich getan!» Worauf Emilia: «Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.» Warum ist die Wirkung größer, als wenn die Sterbende etwa sagte «Ein Mädchen getötet, ehe es entehrt». Die Frage ist m. E. dieselbe wie die: Warum sage ich in einer bestimmten Situation nicht: «Meyer wollte Minister werden; und da er's nicht wurde, erklärte er, das Amt sei den Wunsch nicht wert», sondern erzähle die Fabel vom Fuchs und den Trauben? — Ich habe die Frage an anderem Orte zu beantworten versucht[4] und will hier nur auf das Wichtigste hinweisen. Das Symbol (ich meine hier zunächst das Rosensymbol bzw. das Tiersymbol der

---

[1] Auch die ästhetisch-theoretischen Werke über Lyrik betrachten, soweit ich sehe, das lyrische Gedicht viel häufiger als Ausdruck der Dichterstimmung denn als ästhetisches Symbol für den Genießer. Vgl. die Definition bei R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, Hamburg 1890, p. 10: «Fassen wir nun das Wesen der Lyrik in eine Definition, so müssen wir sagen: Gefühle, Empfindungen oder Betrachtungen bei einem bestimmten Anlaß, durch ihn oder über ihn in erhöhter Aufnahmsfähigkeit (Stimmung) nennen wir lyrisch; den Ausdruck solcher Gefühle, Empfindungen oder Betrachtungen in dichterischer Form: lyrische Poesie . . .» Richtigere Auffassungen in den Poetiken von R. Müller-Freienfels (2. Aufl., Leipzig 1921, Aus Natur und Geisteswelt, 460. Bd.) und R. Lehmann (2. Aufl., München 1919).

[2] Das Heidenröslein zeigt einen Fall, wo auch der Alltagsgebrauch von symbolischer Lyrik spricht: ein Gedicht, dessen Inhalt stellvertretend ist für einen anderen, analogen (Schicksal des Heidenrösleins = Schicksal des Mädchens).

[3] R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, Hamburg 1890, p. 193.

[4] Hauptfragen der Romanistik, Festschrift für Ph. Aug. Becker, Heidelberg 1922, p. 280ff.

vorstehenden Beispiele) führt das Menschliche befreit von den Schlacken des Persönlichen, des Zufällig-Einzelmenschlichen, vor; im Symbol kann jeder so «innerlich erleben», wie es ihm eigen ist. Das Symbol gibt dem Genießer nur die Richtung an, in der sein «inneres Tun» sich unbehindert auswirken kann, während das Einfühlen in das Einzelmenschliche durch die störenden Nebenumstände und Zufälligkeiten, die diesem immer anhaften, beeinträchtigt, gehemmt, abgelenkt wird. Das Verhältnis ist eben dasselbe wie das zwischen Kunst überhaupt und Wirklichkeit: was hier durch die Kunst erzielt wird, wird dort schon durch die Transposition in eine andere Sphäre vorbereitet. Die Lipps-Meumannschen Ausführungen über das Prinzip der Kunst gelten mutatis mutandis auch vom Symbol (das Wort augenblicklich immer in dem speziellen Sinne etwa des «Heidenrösleins» gebraucht). «Es ist», so schreibt Meumann, a. a. O., p. 62, «ein besonderes Verdienst von Lipps, gezeigt zu haben, warum gerade die Kunst die vollkommene Einfühlung ermöglicht . . . Nehmen wir an, wir sehen auf einem Gemälde einen zornigen Menschen dargestellt, so . . . fällt (bei dieser Darstellung durch den Künstler) der störende Eindruck der gemeinen Wirklichkeit hinweg: die störenden Nebenumstände . . ., alle praktischen Beziehungen zu dem dargestellten Menschen usw. Ferner trifft der Künstler immer eine Auswahl unter den Gebärden, mit denen er den Zorn darstellt. Er gibt nur die Hauptzüge wieder, die besonders charakteristisch für Haltung und Mienenspiel des Zornigen sind, er läßt alles Störende und Nebensächliche weg und erleichtert damit die Einfühlung. Ferner wird nicht ein beliebiger Zorn — oder sagen wir allgemein nicht eine beliebige Leidenschaft, nicht ein beliebiger geistiger Zustand des Menschen — im Kunstwerk dargestellt; sondern ein großer, menschlich bedeutungsvoller Zorn; dadurch fühle ich mein persönliches Leben zugleich gesteigert und erhoben, und dazu ist wieder nötig, daß ich selbst eine Anlage zu menschlich bedeutungsvollen Leidenschaften in mir haben muß und daß meine Stimmung und Neigung dem, was der Künstler dargestellt hat, in empfänglicher Weise entgegenkommt. Es ist also in letzter Linie meine ideale und ästhetische Persönlichkeit, die bei der Einfühlung in die Dinge hineinverlegt wird, und die Einfühlung beruht auf einem Zusammenstimmen meiner Persönlichkeit mit dem, was das Kunstwerk . . . darbietet. Daher ist auch der Grundinhalt aller Einfühlungen immer das 'innere Tun', die 'innere Aktivität' unserer eigenen Persönlichkeit. Wo wir diese befriedigen, frei sich ausleben lassen können, wo sie Hemmungen oder Stauungen siegreich

überwindet, da entsteht ästhetische Lust, in entgegengesetzten Fällen Unlust.»

Auf Schritt und Tritt kann man beobachten, daß das Zurücktreten des durch Zufälligkeiten bedingten Einzelpersönlichen, d. h. auch das Zurücktreten des Ich des Dichters im Werke das Genießen auch lyrischer Gedichte genußreicher zu machen vermag.[1] «Wanderers Nachtlied» wirkt, wie es ist, zweifellos tiefer, als wenn Goethe seine Persönlichkeit mehr in den Vordergrund gerückt, mehr betont hätte, daß er Todesahnung gefühlt; tiefer, als wenn er seine Stimmung einfach kundgetan hätte wie etwa ein Musset seinen Liebesschmerz. Unsere Stimmung wird eben nicht in gleichem Maße dadurch hervorgerufen, daß wir erfahren, der Dichter habe «Stimmung» erlebt, wie dadurch, daß — künstlerisch verarbeitet — die stimmungserregende Situation uns vorgeführt wird, die wir auf unsere Weise erleben können. Dieses Erleben stimmungserregender Situation ist übrigens ein Hauptelement so gut wie jedes lyrischen Genießens, seine Vermittlung ein Hauptelement des lyrischen Schaffens; auch der persönlichste Ich-Dichter bedient sich dieses Mittels. Man analysiere z. B. «Le Lac» von Lamartine in dieser Hinsicht.

Noch ein Beispiel für die ästhetische Bedeutung der Unpersönlichkeit bzw. der Symbolik (im Sinne etwa des Heidenrösleins) in der Lyrik: «L'Albatros» von Baudelaire:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;

[1] Leider ist mir der Aufsatz von R. Müller-Freienfels, Das Ich in der Lyrik, Kongreß für Ästhetik, Bericht 1913, nicht erreichbar.

Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Spräche Baudelaire seine Klage von der Unfähigkeit des Genies, sich im Alltag zurechtzufinden, direkt, ohne symbolische Einleitung aus, wer weiß — kraß ausgedrückt —, ob nicht ein wenig Mitleid mit dem Genie alles wäre, was das Gedicht im Leser wecken würde. So aber regt das «Symbol» mit dem ersten Augenblicke das «innere Tun» des Lesers im reichsten Maße an, läßt ihn ihm Persönlichstes genußvoll erleben, ästhetisch genießen und schließlich die Anwendung auf den Dichter ergriffen hinnehmen. Dieselbe Beobachtung läßt sich immer wieder machen: etwa an Sully-Prudhommes «Le vase brisé» oder an Gautiers «Le pot de fleurs» und vielen anderen; oder an Goethes «Adler und Taube», wo ungestört durch irgendeine Nutzanwendung jedem sein Schicksal, sein unerfüllbares Sehnen immer von neuem lebendig wird.

Wenn das Vorstehende richtig ist — und daß es richtig ist, erhellt auch aus der Erfahrungstatsache, daß wir uns an reiner Ich-Lyrik viel rascher sattlesen als an anderer[1] —, dann wird der Lyriker, der in der Suggestionskraft des Gedichtes auf den Leser, nicht in der Erleichterung der eigenen Seele die Hauptsache erblickt, gern symbolisch (etwa im Sinne des «Albatros») dichten, bzw., statt sein inneres Erleben zu schildern, den Erreger dieses seines Erlebens in Kunst umsetzen, mit den Mitteln seiner Kunst zum «ästhetischen Symbol», d. h. zum Erreger lyrischen Genusses auch für den Leser, erheben. Er wird, wenn ich z. B. an Leconte de Lisle denke, etwa das weinende Tier vorführen (Les Hurleurs), ein Tropenbild, das flüchtig gesichtete Mädchen (Le Manchy) usw., die sein Seelenerlebnis hervorgerufen haben und nun auch dem Leser Seelenerlebnis

[1] Vgl. auch Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt, Stuttgart, 1906, p. 387: «(Es) werden aber Gedichte abgelehnt werden müssen, in denen das Persönliche schrankenlos herrscht . . . Die stammelnde und wild sich gebärdende Bekenntnislyrik erinnert an die weinenden und schreienden Kinder. Erst wenn ihre schwächliche Heftigkeit überwunden ist, beginnt die Kunstlyrik. Damit soll natürlich die persönliche Anteilnahme des Dichters nicht geleugnet werden. Schon Goethes Ausspruch, jedes gute Gedicht sei eine Gelegenheitsdichtung, hebt dies persönliche Moment in der Entstehung hervor. Aber das gilt von der Lyrik in keinem anderen Sinne als von den übrigen Künsten.»

suggerieren sollen. — Ob im Falle z.B. des «Albatros» von Baudelaire oder des «Kain» von Leconte de Lisle usw. usw. das «Symbol» oder das «Gefühl» für den Dichter das Primäre war, d. h. ob z. B. Baudelaire im Anblicke des Albatros sein Dichterschicksal schmerzlich erlebte oder ob dieses sein schmerzliches Empfinden zuerst da war und er es durch das Symbol nur dem Leser lebendig machen wollte, ist für uns hier nicht von ausschlaggebender Bedeutung.

Freilich, eine Gattung der Lyrik wird der «unpersönliche» Dichter naturnotwendig vernachlässigen: die Liebeslyrik, die eben nur als Ichlyrik denkbar ist. Die Stimmung, die die in der Sänfte vorübergetragene Mädchengestalt ihm geweckt, mag er auch mich (in meiner Weise) erleben lassen, wenn er das Mädchen und die entsprechende Situation künstlerisch gestaltet mir vorführt (Le Manchy); daß das Mädchen aber der Gegenstand seiner Jugendliebe gewesen, das kann er mir nur gestehen, sei es auch nur andeutungsweise (letzte Strophe des Gedichtes). Liebe, das tief im persönlichen Triebleben wurzelnde Gefühl, kann er mir nicht lebendig machen durch das Darstellen seiner Geliebten. In Sachen der Liebesdichtung gibt es eben nur eines: den Jubelruf oder den Schmerzensschrei, mag der dem Leser nun ästhetischen Genuß bieten oder nicht, und mag er noch so tausendfältig variiert, vom Dichter noch so künstlerisch moduliert sein.

Daß eine Lyrik, wie die französische romantische, deren Entstehung so enge mit der Befreiung des damaligen Franzosen aus langem, vielfachem Geistes- und Gefühlszwange zusammenhängt, ihre Wesenheit und ihre Rolle im Gefühlsausdruck des Dichters erkennen wird, ist selbstverständlich. Man kennt die bis zum Überdruß zitierten Sätze Lamartines, aus denen diese Egozentrik nur so hervorbricht, in denen die Worte «Erleichterung des eigenen Herzens», «Seelenseufzer», «Seelenschrei», «ich dichte für mich!», sich nur so drängen. Mitten im Ich-Taumel der französischen Romantik aber hat der Grübler Alfred de Vigny bereits seine ersten «symbolischen» Gedichte geschrieben. Warum gestaltete er sie gerade symbolisch, fragt die Literaturgeschichte: «Est-ce pour se dérober, par orgueil ou timidité? N'est-ce pas plutôt qu'il n'y a de réel, de précieux pour lui que sa pensée, détachée des accidents de sa personne et de sa fortune? Il la recueille toute pure dans des symboles où elle transparaît . . . Partout le poète prend un objet hors de lui pour diriger notre émotion . . .» So faßt es Lanson, und als «eine Weitung

zum Kollektiverleben der Menschheit» Heiss[1]; bei beiden Erklärungen wird deutlich, daß gewiß nicht in letzter Linie das Gefühl für die Suggestionsaufgabe der Lyrik, die sich eben durch «Unpersönlichkeit» leichter erfüllen läßt, Vigny geleitet hat. Wozu zu bemerken ist, daß durch zeitliche oder räumliche Entfernung oder besondere «Bedeutung», d. h. dadurch, daß er des Nur-Persönlichen, der zufälligen störenden Nebenumstände, des zeitlichen und sonstigen Bedingtseins entkleidet erscheint, auch der Individualfall zum Symbol wachsen kann: Christus, Moses, Samson in den betreffenden Gedichten Vignys. Die Todessehnsucht Moses':

> O Seigneur, j'ai vécu puissant et solitaire,
> Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre,

hat für uns ungleich höheres «Interesse», wir fühlen uns in sie ungleich lustreicher ein als in die des noch so geniegewaltigen, noch so melancholischen Grafen von Vigny.[2] —

Was Vigny bei seinem «symbolischen» Dichten, wie angedeutet, vielleicht instinktiv leitet, das hat der nachromantischen Lyrik der Franzosen — die Wandlung war vollzogen, als Vignys letzte Gedichtsammlung (posthum) erschien — ihr ausgesprochenes und sie bestimmendes Gepräge gegeben: das Bewußtsein, daß auch die Lyrik Kunst mit einer Suggestionsaufgabe ist, nicht sich selbst genügendes Hinströmenlassen der Seele, daß auch sie «ästhetische Symbole» zu schaffen hat. Und die neue Lyrik denkt über die Art ihrer Suggestionsaufgabe nach, versteht sie in bestimmtem Sinne.

Was ist der Inhalt unseres Einfühlens in die Lyrik der französischen Romantiker? — denn schließlich schrieben auch sie ihre Gedichte trotz aller gegenteiligen Beteuerungen für ein Publikum. Wohin zielt die romantische Lyrik, auch wenn sie nicht gerade «weinerlich um mitleidige Tränen bettelt» (Heiss a. a. O., p. 113),

---

[1] Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht, Bd. 17, p. 113. Weniger vermag ich Heiss' Auffassung zu teilen, daß das «persönliche Erlebnis sich (bei Vigny und den Parnassiern) zum Epos objektiviert habe». Ich empfinde Vigny und z. B. Leconte de Lisle noch durchaus als lyrisch, wobei mein Kriterium das von Lipps-Meumann aufgestellte ist: «Die epische Dichtung ist erzählende Dichtung, ihre Ereignisse und Personen werden von dem Dichter in die Vergangenheit verlegt, und sie erscheinen uns als vergangen, als ein historisches Geschehen, sie erlangen dadurch eine eigenartige Ferne . . . Der Inhalt eines lyrischen Gedichtes (hingegen) . . . ist absolut gegenwärtig, nicht bloß betrachtet, sondern vom Dichter oder von mir unmittelbar erlebt (Meumann, p. 148).

[2] Vgl. R. Müller-Freienfels, Poetik, p. 74 unten.

wie etwa die eines Musset? ... im Grunde doch auf ein Mitleiden, Mitfühlen mit dem menschlichen Schicksal des Dichters. Oder was steht etwa am letzten Ende unseres «Erlebens» des Schicksals der zwei Kinder, denen die Großmutter gestorben ist (Hugos Gedicht «La grand-mère») usw. usw.? Doch wohl Gefühle, wie sie nicht nur die Kunst dem Menschen einzugeben vermag. Sagen wir robuste Gefühle, wie eben gerade sie sich seit Rousseau ihre Rechte erkämpft hatten. Mitunter wohl auch ein wenig alltägliche Gefühle. Ich will keine der wunderbaren Eigenschaften z. B. von Hugos «Les djinns» oder «Le feu du ciel» herabwürdigen, aber das Gruseln, das diese Gedichte dem Leser mitsuggerieren, ist gewiß kein rein ästhetisches Gefühl.

Das wird in der Kunst der Parnassier bekanntlich anders. Der Parnaß will Wirkungen erzielen, wie sie eben wesentlich die Kunst erzielt, nicht solche, wie sie vielleicht schon die Lokalchronik mit ihren Nachrichten von Liebestragödien und Elementarkatastrophen, der stolze Kriegsbericht von einer gewonnenen Schlacht, der von der Rednertribüne herabgeschmetterte Zorn des oppositionellen Politikers hervorruft. Die Forderung des «l'art pour l'art» hat auch diesen Inhalt, sie verbietet nicht nur Zweckkunst im gewöhnlichen Sinne des Wortes bzw. Kunst als Seelenerleichterung des Dichters. Ein Gedicht von Baudelaire («La Beauté») spricht es deutlich aus:

> J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes,

sagt die Schönheit, und:

> . . jamais je ne pleure, jamais je ne ris.

Nicht Lachen noch Weinen, nicht Freude noch Leid hat die Kunst zu suggerieren, sondern nur ästhetischen Genuß. Den aber kann alles geben, auch das im gewöhnlichen Sinne Häßliche, wenn es nur durch Kunst geadelt ist; ein Gedanke, der schon bei Boileau steht:

> Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
> Qui par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux;
> D'un pinceau délicat l'artifice agréable
> Du plus affreux objet fait un objet aimable

— nur hat der Klassizismus diese Erkenntnis nicht konsequent in die Tat umgesetzt — und der bei Baudelaire nun so formuliert ist:

> . . j'ai, pour fasciner (mes) dociles amants,
> De purs miroirs qui font toutes choses plus belles,
> Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

Worin aber besteht die «bloß ästhetische» Wirkung, die die Kunst ausüben soll, die wesentlich die Kunst ausübt? Im besonderen die Wirkung der lyrischen Kunst? Vor allem in jenem Hinausführen der Seele aus der Wirklichkeit in das Gebiet des Unwirklichen, des Übersinnlichen, das nicht zu definieren, aber doch jedem aus eigenem Erlebnis wohlbekannt ist. Das Sich-Einfühlen des Genießers in den Inhalt des Kunstwerkes geht dabei über in ein Sich-Hinausfühlen aus der Enge des Gegebenen in die unbegrenzten Räume des Übersinnlichen. Damit denke ich nicht nur an das, was wir Gedankenlyrik nennen; der Begriff ist ein weiterer, die Nuance eine andere. Sie läßt sich vielleicht am besten durch das französische «rêve» wiedergeben.

Gleich der erste Vers in Baudelaires zitiertem Gedichte «La Beauté» lautet in der Tat:

Je suis belle, o mortels, comme un rêve de pierres,

wo das Wort «rêve» sicher das Übersinnliche ausdrückt, das die Kunst durch ihre «ästhetischen Symbole» verkörpern, suggerieren soll. Und wenn ich in den Vers zuviel hineinlege, so sagt doch derselbe Baudelaire auch: «Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme, enthousiasme tout-à-fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison.»[1] Gautier selbst, der «Gemmenschneider» und «Miniaturenmaler», dachte nicht anders: «Was ist Kunst? N'est-ce pas toute la nature visible, avec l'émotion de l'homme en plus? N'est-ce pas le rêve, prenant pour s'exprimer, les formes de la réalité?» — ein Traum (des Künstlers), der Form annimmt, um Träume (im Genießer) zu wecken. Ähnliches schwebte gewiß auch Leconte de Lisle als Wirkung seiner Lyrik vor. Ein Beispiel wird es weiter unten im einzelnen zeigen. Und der feine, wenn auch in keine Definition zu zwängende, so doch im Parnaß wurzelnde Sully-Prudhomme definiert die Lyrik in derselben Weise wie Baudelaire (mit wichtigen Details): «L'homme, institué par la nature et sacré par les conquêtes de son intelligence et de son bras roi de sa planète, après avoir si longtemps courbé son front sur la glèbe, le redresse. Debout, parvenu aux confins extrêmes de la vie terrestre et de quelque autre vie supérieure, il emploie spontanément son génie méditatif à concevoir cette vie. Hélas! il

[1] Zitiert nach Gautiers Vorrede zu Baudelaires «Fleurs du mal», p. 28.

n'y réussit pas, mais du moins il l'imagine et la rêve. Ce rêve par lequel il y aspire est proprement l'essence de la poésie et sa raison d'être. Elle a pour mission de susciter et de favoriser l'aspiration au moyen d'un verbe qui fait d'elle un art. C'est un verbe musical, qui soutient la pensée, dans ses tentatives d'ascension, sur les ailes de la mesure et du rythme, mais en excluant la note, pour ne point s'identifier au chant, où l'expression émotionelle détrône le jugement.»

Dieses Hinausführen des Genießers in das Reich des Übersinnlichen ist das Prinzip, dem die ganze parnassische Kunstlehre dient. Alle ihre Forderungen nach Unpersönlichkeit, Unempfindsamkeit[1], feinster Ausarbeitung usw. werden m. E. nicht um ihrer selbst willen gestellt. Vielmehr ist z. B. die «Unpersönlichkeit» — mag der Ruf nach ihr auch zunächst aus einfacher Reaktion gegen die Romantik oder aus einer gewissen Scheu vor der Bloßstellung der eigenen Seele entsprungen sein — die vornehmste Voraussetzung der lyrischen Wirkung, wie sie die Parnassier eben anstreben. Denn einer Einfühlung mit der Richtung eines Sich-Hinausfühlens müßte starkes Hervortreten des Nur-Persönlichen des Dichters, das das «Interesse» zu sehr auf ihn, auf seine Person lenken würde, besonders hindernd im Wege stehen. Der Dichter, der nur «für sich» dichtet, mag auch auf die Wirkung eines durchgearbeiteten und abgewogenen Verses verzichten; der Künstler, der an den Genießer denkt, kann es nicht.

Freilich sind die verschiedenen Parnassier im einzelnen sehr verschieden zu beurteilen: mancher von ihnen hat in Verkennung des tieferen ästhetischen Sinnes der Forderung nach Unpersönlichkeit (und des Wesens der Lyrik) an der möglichst plastischen, scharfen und marmornen Wiedergabe der Wirklichkeit, manchmal sogar einer kleinen Wirklichkeit, am Betrachten und Betrachtenlassen, statt am Erleben und Erlebenlassen (vgl. p. 245, Fußnote), am Malerischen und Visuellen sein Genügen gefunden.

---

[1] Worin äußert sich die Unpersönlichkeit des lyrischen Dichters, wenn nicht vor allem darin, daß er von seinen Gefühlen nicht spricht? Und wie (so meint wohl der Parnaß) von ihnen nicht sprechen, wenn sie ihn beherrschen? Daher die Forderung der Parnassier nach Impassibilité, eine Forderung, die aber auch auf die praktische Lebensführung hinzielt: «Du bonheur impassible» (d. h. des Glücks, das aus der Unempfindsamkeit erwächst) ein «symbole adorable» ist für Leconte de Lisle die Venus von Milo. — Dazu kommt die offenbare Ansicht der Parnassier — die richtig oder unrichtig sein mag —, daß das Kunstwerk um so vollendeter gelingt, als der Künstler beim Gestalten weniger bewegt ist, als sein Schaffen weniger von innerer Erregung bedingt wird. Kurz, die Forderung der Impassibilité schillert nach allen Seiten.

Man mag manchem mit Recht den Vorwurf machen, «daß bei der blendenden Wiedergabe des Sichtbaren die unsichtbare Welt des Gedankens, des Traumes, der Töne — kurz die Poesie leide» (Morf, Die romanischen Literaturen, p. 373). Gautier z. B., der einst Maler werden wollte, verfiel in seinem Schönheitsfanatismus und seiner Abneigung gegen bourgeoise und plebejische Sentimentalität bekanntlich darauf, in seiner Lyrik Malerei nachzuahmen, die Kunst, in die sentimental-persönliche Elemente sich viel weniger leicht eindrängen, als etwa in die Musik oder gar in die Dichtung. Er vergaß dabei allerdings, daß «transpositions d'art» als solche wesentlich nur Kuriositätswert, kaum absoluten Kunstwert haben können, da die Wirkung einer Kunst eben enge mit ihren spezifischen Mitteln verknüpft ist. Ein Dichter mag die Sixtinische Madonna oder den Apollo vom Belvedere in einem noch so vollendeten Sonett vorführen, das Sonett wird, wenn auch einen noch so hohen, so doch nicht denselben, gleichgearteten Genuß gewähren wie der Anblick des Werkes selbst. Wirkliche Bilder hat denn auch Gautier nur erzielt, soweit sie mit Worten eben zu erzielen sind. Aber — und das ist schlimmer — er hat auch die «lyrische» Stimmung nicht in viel höherem Maße erreicht, als die Malerei sie erreicht, deren Aufgabe es doch nicht wesentlich ist, lyrische Stimmung hervorzurufen. Er hat eben nur eine der reichen Möglichkeiten, die die Wortkunst in sich schließt, ausgenützt: diejenige, die Augeneindrücke oder, genauer gesprochen, auf dem Wege durch die Vorstellung die ästhetische Wirkung von solchen (wenigstens annähernd) hervorzurufen vermag. Er hat sich selbst des wertvollsten Kunstmittels des Dichters begeben. Denn das ist es ja, was die Wortkunst auszeichnet, daß sie, wenn sie mit Farben, Linien und Tönen auch nicht auf deren spezifischen Gebieten zu wetteifern, nicht Malerei und Musik zu ersetzen, so doch in einem Maße wie keine andere Kunst gleichzeitig alles in unserem Innern in Schwingung zu bringen vermag: Farben- und Formensinn, Gehörsinn, Geruchsinn usw., Bewegungssinn, Tastsinn, Denken und Fühlen in allen Nuancen und Schattierungen, ganz abgesehen von dem musikalischen Eigenwert des Wortes. Und damit ruft sie eben den Genuß hervor, den die Betätigung all dieser Sinne mit sich bringt.

Hier liegt auch der Unterschied zwischen Gautier und etwa Leconte de Lisle, die doch in ihren prinzipiellen Kunstanschauungen kaum auseinandergehen. Gautier verwendet die Sprache zum selben Zweck, zu dem er seinen Pinsel verwendete. Leconte hingegen läßt mit souveräner Meisterschaft alles, dessen die Sprache fähig ist, zu-

sammenwirken. Er verzichtet auf keine Nuance der Suggestion durch das Wort. Ein Beispiel für viele:

L'Albatros.

Dans l'immense largeur du Capricorne au Pôle
Le vent beugle, rugit, siffle, râle et miaule,
Et bondit à travers l'Atlantique tout blanc
De bave furieuse. Il se rue, éraflant
L'eau blême qu'il pourchasse et dissipe en buées;
Il mord, déchire, arrache et tranche les nuées
Par tronçons convulsifs où saigne un brusque éclair;
Il saisit, enveloppe et culbute dans l'air
Un tournoiement confus d'aigres cris et de plumes
Qu'il secoue et qu'il traîne aux crêtes des écumes,
Et, martelant le front massif des cachalots,
Mêle à ses hurlements leurs monstrueux sanglots.

Seul, le roi de l'espace et des nues sans rivages
Vole contre l'assaut des rafales sauvages.
D'un trait puissant et sûr, sans hâte ni retard,
L'œuil dardé par delà le livide brouillard,
De ses ailes de fer rigidement tendues
Il fend le tourbillon des rauques étendues,
Et, tranquille au milieu de l'épouvantement,
Vient, passe, et disparaît majestueusement.

Ich muß es wegen der Knappheit des hier zur Verfügung stehenden Raumes mir versagen, im einzelnen auf die wunderbare Suggestionskraft der Worte und Wendungen des vorstehenden Gedichtes hinzuweisen; auf das gefühlsbetonte immense, das mehr als eine bloß verstandesmäßig-mathematische Vorstellung hervorruft, auf die reichen und beseelten Klangvorstellungen, die die Verba des 2. Verses erregen (es sind durchwegs Bezeichnungen für Lautäußerungen von Lebewesen, wie denn auch das Meer durchweg als solches aufgefaßt ist: vgl. bave furieuse usw.), auf den blutenden Blitz, auf die Transponierung von Klängen ins Visuelle (il saisit, enveloppe et culbute dans l'air — Un tournoiement confus d'aigres cris . . . usw.). Dann darauf, wie das ruhig-majestätische Schweben des Vogels durch Worte, die den verschiedensten Vorstellungs- und Gefühlssphären angehören (seul, roi, sans hâte ni retard) nicht nur anschaulich, sondern auch symbolisch bedeutsam gemacht wird, bis zu der

eigenartigen lautmalerischen Wirkung des letzten Verses mit dem schweren Schlußwort. Jedenfalls führt dieses durch die Kunstmittel des Dichters hervorgerufene Schwingen unserer Sinne zum Schluß unsere ganze Seele hinaus aus dem Reiche des Gegebenen in das des Traumes, des Übersinnlichen, des Unwirklichen. Der eine mag in dem Vogel, der majestätisch über Sturm und Wetter dahinzieht, die Macht des unbehindert durch irdischen Kampf und Toben der Elemente seinen Weg nehmenden Gedankens erleben, ein anderer etwas anderes, doch an niemandem wird das Gedicht seine echt lyrische Suggestionskraft verfehlen.

Was das Ziel anlangt, so strebt nun die symbolistische Lyrik kaum etwas anderes an als die parnassische oder die eines Sully-Prudhomme. Auch sie denkt vor allem an den Genießer. Man stelle neben die früher zitierten Sätze Sully-Prudhommes die von Catulle Mendès über Mallarmé: das Prinzip von dessen Dichtung müsse man «demander plutôt qu'à son œuvre si nettement ténébreuse, dont l'intention apparaît à la fois stricte et vague, au souvenir de ses conversations charmantes et lucides. Si j'ai bien compris ce qu'il m'a répété souvent, — car nos divergences intellectuelles n'interrompirent jamais notre parfaite intimité, — il s'agissait pour lui, et tout en admettant, si diverse, la littérature environnante, de faire penser, non pas par le sens même du vers mais par ce que le rythme, sans signification verbale, peut éveiller d'idée; d'exprimer par l'emploi imprévu, anormal même du mot, tout ce que le mot par son apparition à tel ou tel point de la phrase et en raison de la couleur spéciale de sa sonorité, en vertu même de sa propre inexpression momentanée, peut évoquer ou prédire de sensations immémoriales ou de sentiments futurs.» (Zitiert nach G. Walch, Anthologie des poètes français contemporains, Bd. II, p. 4.) Es hieße den Symbolismus geradezu in seinen Absichten beleidigen, wollte man fragen, ob Mallarmé wohl eine klare Vorstellung von den «sensations immémoriales» und den «sentiments futurs» hat, die er suggerieren will. Ich denke aber, abgesehen von ein wenig «Philosophie des Unbewußten» wird nicht viel anderes damit gemeint sein, als mit dem Hinausträumen ins Übersinnliche (rêve) eines Gautier oder irgendeines Parnassiers oder der «aspiration» Sully-Prudhommes.

Das große Wort der Symbolisten, der Dichter solle in Symbolen reden, bedeutet an sich auch kein neues lyrisches Motiv. Schon der mit ruhiger Selbstverständlichkeit stets das Wesentliche treffende Heinrich Morf hat gerade aus Anlaß des Symbolismus darauf hingewiesen, daß schließlich ja alle Kunst in Symbolen rede (Die romanischen Literaturen, p. 376). Ich brauche nach dem einleitend hier Gesagten auf die Frage nicht weiter einzugehen.

Bleibt die Art der Symbolik, der Weg zur Erreichung des lyrischen Zieles. Und in der Tat sind die diesbezüglichen besonderen Auffassungen des Symbolismus bzw. des Parnaß das Eigentliche, das die beiden Richtungen trennt.[1]

---

[1] Charakteristisch genug, daß der Symbolismus selbst vor allem auf dem Gebiete der Mittel sich als Revolutionär gefühlt hat. Um sich davon zu überzeugen, muß man nur die Worte von Catulle Mendès aufmerksam lesen oder das Gedicht «Art poétique» von Verlaine nebeñ das Sonett «Les Montreurs» von Leconte de Lisle stellen. Hier flammender Protest gegen Wesen und Ziel der romantischen Lyrik — Lyrik als Bekenntnis, als Ich-Dichtung —, dort nur Fragen der Mittel, des «wie»; auch in den letzten zwei Strophen wird keineswegs sich selbst genügender «Lyrik als Aufschrei» das Wort geredet, sondern nur Spontaneität des Verses, Inspiration statt Arbeit gefordert, in Reaktion gegen die ziselierende, manchmal auch gequälte Technik des Parnaß, gegen seine Impassibilitätsforderung (vgl. p. 248, Fußnote), nicht gegen seine Hauptforderung nach Unpersönlichkeit:

De la musique encore et toujours!
Que ton Vers soit la chose envolée,
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton Vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym ...
Et tout le reste est littérature.

Die Literaten mögen (ihre Verse) bosseln und feilen! Der echte, dichterische Vers muß — so die Ansicht Verlaines — spontan sein, leicht beschwingt und duftend nach Minze und Thymian. — Ich kann in diesem Punkte nicht ganz den Ausführungen von Heiss, a. a. O., p. 108/109 beistimmen, die übrigens mit desselben Verfassers jüngsten Aufsätzen in den «Neueren Sprachen», Bd. 29 («Vom Naturalismus zum Expressionismus») zu dem Besten gehören, was die letzten Jahre auf diesem Gebiete hervorgebracht haben, und die Sie, verehrter Gefeierter, in Ihrer «Französischen Philologie» ja selbst rühmend erwähnen. Ein Gedicht, ein Vers, kann sehr wohl einer «âme en allée» entspringen (das ist eine sozusagen technische Angelegenheit der dichterischen Arbeit, die alle Gattungen angeht; vgl. den hier p. 243, Fußnote zitierten Satz Dessoirs), ohne darum das Dichter-Ich zum Gegenstande, zum Inhalte zu haben, Ich-Lyrik im Sinne eines Musset zu sein, die symbolische Aufgabe der Lyrik zu vernachlässigen.

Der Unterschied zwischen Leconte de Lisle z. B. und einem Symbolisten, etwa Mallarmé, ist vornehmlich der: Leconte de Lisle sucht dem Genießer mit allen Mitteln der Sprache und eines bewußt gearbeiteten Verses eine möglichst präzise und reiche (von seinem, des Dichters, persönlichem Erleben möglichst losgelöste) Vorstellung zu suggerieren, aus welcher reichen und präzisen (nicht etwa bloß visuellen) Vorstellung heraus ihm (dem Genießer) lyrisches Erleben werden soll. Der Symbolist dagegen will durch bloße (spontan aus seinem Innern quellende) Andeutungen und musikalischen Charakter von Sprache und Vers möglichst direkt-intuitiv, nicht erst auf dem Umwege durch Vorstellungen seine Wirkung üben. Vgl. z. B. das Sonett «Une dentelle s'abolit» von Mallarmé, wo eine Spitze und eine Laute, vielleicht auch noch eine Fensterscheibe, wirklich alles irgend Vorstellbare ist (wenigstens für mich). Und derselbe Mallarmé schreibt (Enquête sur l'évolution littéraire, par J. Huret, p. 62): «L'enfantillage (!) de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre le nom sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses»; und an anderer Stelle (Première divagation relativement au vers, zitiert nach Heiss, Vom Naturalismus zum Expressionismus, S.-A., p. 15): «Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, malgré qu'elle régît presque tous les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par ex. l'horreur de la forêt ou le tonnerre muet épars au feuillage: non le bois intrinsèque et dense des arbres.[1] Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable; hors de toute pierre sur quoi les pages se refermeraient mal.»

Zu seinem Vorgange kommt der Symbolist einmal durch seine philosophische Überzeugung, daß alles uns Umgebende, Wahrnehmbare nur von uns eingebildeter Schein ist, nur Gleichnis, Symbol für Übersinnliches, für ewiges Werden und Vergehen, für etwas, dessen Wesen nur vage und unbestimmt mit dem Gefühl, nicht mit den Sinnen erfaßt werden kann. Den bestandlosen, eingebildeten Schein

(Ich möchte den Individualismus der Symbolisten in dieser Nuance einen künstlerisch-treibenden, den der Romantiker dagegen einen menschlich- bekennenden nennen, damit aber nur zwei Typen bezeichnend, zwischen denen natürlich vielfache Zwischennuancen bestehen.)

[1] Man beachte, daß mit diesen Worten in der Hauptsache bereits der Grundgedanke des Buches von Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, vorweggenommen erscheint.

als Gegenstand der dichterischen Darstellung zu verwerten, ist nach Ansicht der Symbolisten sinnlos, das wahre Wesen der Dinge auszudrücken, ist aber der Mensch unfähig. — Indes, eine gewisse Bemühung, das, sei es auch noch so unvollkommen Erfaßte uns etwas deutlicher zu vermitteln als durch bloß andeutendes Lallen oder Stammeln, sollten wir vom Dichter doch erwarten. Da kommt aber — neben der offenkundigen Absicht der betreffenden Dichter, durch Neuheit und Persönlichkeit des Ausdrucks zu verblüffen und die «Unsagbarkeit» der Dinge womöglich noch ein wenig unsagbarer erscheinen zu lassen — m. E. ein weiteres in Betracht. Wenn das bis zur Unverständlichkeit für den anderen getriebene bloße «Andeuten» in einer Hinsicht extremster Individualismus (Individualismus des Ausdrucks) ist, so bezweckt es auf der anderen Seite, so paradox das klingen mag, doch auch höhere Bewegungsfreiheit für das «innere Tun» des anderen, ist letzte, vielleicht unbewußte, aber konsequente Auswirkung des ästhetischen Prinzips der Unpersönlichkeit, das der Parnaß formuliert hat. Denn wenn Leconte de Lisle z. B. den majestätisch dahinschwebenden Albatros auch noch so unpersönlich schildert, so ist es doch sein Eindruck, den er wiedergibt und mir «aufzwingen» will — so wenigstens oder vor allem muß der es empfinden, für dessen philosophische Überzeugung (wie eben für die der Symbolisten) «die Welt nur wirklich ist, insofern das Ich sie erlebt, jedes Ich neu und anders» (Heiss a. a. O., p. 107; ich möchte diesen Subjektivismus «Erkenntnis-Subjektivismus» nennen). Leconte de Lisle hört das Meer brüllen, pfeifen, röcheln, miauen, vielleicht hätte ein anderer es heulen, ächzen, stöhnen gehört; Leconte sieht den Vogel gelassen vorbeiziehen, vielleicht hätte ich die Sache ganz anders empfunden. Würde dagegen der Dichter bloß «Meer ... Sturm ... Albatros» sagen, ich könnte beim Hören dieser bloßen Andeutungen (theoretisch gesprochen) viel individueller, viel mehr in meiner Weise erfassen, sehen, empfinden, erleben. «Les Parnassiens, eux», sagt wieder Mallarmé (Enquête, p. 60), «prennent la chose entièrement et la montrent; par là, ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent.» Fragt sich nur, ob ich zu diesem «créer» über genügend Phantasie, Seelenreichtum usw. verfüge, und ob die verschiedenen, z. B. Erinnerungsvorstellungen, die sich mir beim Hören etwa der drei Worte «Meer ... Sturm ... Albatros» ergeben, auch tatsächlich das Entstehen lyrischer Stimmung in mir zur Folge hätten oder es nicht vielleicht im Gegenteil verhindern würden. Dem

Symbolismus scheint diese Klippe des bloßen Andeutens nicht entgangen zu sein und es ist nur konsequent, wenn er — im extremsten Fall — durch unmögliche Wort- und Satzstellungen und dergl. jede Vorstellung gewaltsam unmöglich macht bzw. stört und absichtlich auf die «Inexpression» des Wortes (siehe oben p. 251 Mallarmé) hinarbeitet. Der bloße Wort- bzw. Sprachklang übernimmt — s. wieder Mallarmé — die Rolle des ästhetischen Symbols und jeder mag z. B. bei «I» «erleben», was er will, Purpur, Blutspucken, Frauenlachen, Geheimnisvolles und Geheimnisvollstes (Rimbands bekanntes Sonett). Ist das nicht in gewissem Sinne wirklich höchste «Unpersönlichkeit» des Dichters, höchste Freiheit für das «innere Tun» des Genießers? Nur daß der Durchschnittsmensch mit dieser Freiheit nicht viel wird anzufangen wissen.

Zweifellos, in jeder Lyrik kommt dem Worte an sich, dem Worte als Klanggebilde, der geheimnisvollen Macht des Verses, eine bedeutende Rolle zu, und man wird z. B. auch nicht um den Sinn der «Geigen des Herbstes» in der «Chanson d'automne» von Verlaine rechten, vielmehr sich gern mit der «Musik» begnügen»:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Aber «unsere Beziehung zur Sprache ist doch so inhaltlicher Art» — ich gebrauche da ein Wort von Dessoir a. a. O., p. 384, der auch das Beispiel aus Verlaine gibt[1] — daß der normale Genießer das Fehlen jeder Inhaltlichkeit auch am lyrischen Gedicht als schwersten Mangel empfindet.

[1] Ausgangspunkt für Dessoir ist ein Satz Theodor Storms: «Wie ich in der Musik hören und empfinden, in den bildenden Künsten schauen und empfinden will, so will ich in der Poesie womöglich alles drei zugleich. Von einem Kunstwerk will ich wie vom Leben unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine rein sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht.» Wogegen Dessoir eben den Einwand erhebt: «Vom Standpunkt der Soll-Ästhetik aus vortrefflich gesprochen, im Sinne der Ist-Ästhetik unrichtig. Unsere Beziehung zur Sprache ist so inhaltlicher Art, daß ein unbefangenes Verhältnis zu Gedichten als erstes Gegenglied die Meinung des Werkes vor sich sieht. Erst an zweiter Stelle kommt den Lesern mit nicht besonders geschärftem Kunstgefühl das sinnlich-musikalische Element zum Bewußtsein.» Vgl. auch die Unterscheidung zwischen Poesie und Gesang am Ende von Sully-Prudhommes zitierter Definition der Dichtung.

Ich kann hier schließen; denn zu erklären, wie in Frankreich gleichzeitig und Hand in Hand mit dem Symbolismus — in gewissem Sinne extrem unpersönlicher Lyrik — sich auch eine ausgesprochene Ich-Lyrik wieder entfaltete, würde den Rahmen dieser Zeilen überschreiten. Soviel ist klar, daß der im Symbolismus wirksame Erkenntnis- und künstlerisch-treibende Individualismus und der Individualismus des Ausdrucks jeden Augenblick wieder zu einem menschlich-bekennenden führen und damit die «symbolische» Rolle der Lyrik wieder von der «ausdrückenden» übertönt werden konnte.

Was ich zeigen wollte, ist das: wie in der Romantik die französische Lyrik zunächst nur wie tastend es gewahr wird, daß auch sie «ästhetische Symbole» zu schaffen, nicht nur bekennerische Gefühlsergüsse zu geben hat (Symbolismus etwa Vignys); wie dann der Parnaß aus dieser klaren ästhetischen Erkenntnis heraus zu seiner Forderung nach Unpersönlichkeit kommt und wie die einmal eingeschlagene Richtung endlich unter neuem philosophischen Antrieb ihre letzte, die Dichtung als Kunst der Sprache (wie die Malerei die Kunst der Farben, die Musik die Kunst der Töne ist) bereits bedrohende Auswirkung im Symbolismus findet — im Symbolismus, für den die Erkenntnis der «symbolischen» Aufgabe der Lyrik sich zwanglos einordnet in seine symbolistische Weltanschauung überhaupt.

Wenn die französische Lyrik mit der starken lyrischen Individualität etwa eines Verlaine sich gleichzeitig wieder erinnerte, auch Gefühlsausdruck zu sein, so ist die Erkenntnis von der «symbolischen» Rolle der Lyrik — diese Erkenntnis dem dichterischen Empfinden dauernd eingeimpft zu haben, ist das vornehmste Verdienst des Parnaß — doch nicht umsonst gewesen: die Lyrik eben Verlaines und der anderen hat viel mehr «symbolische» Elemente (im ästhetischen Sinn) in sich, als die etwa eines Lamartine oder gar Musset. Gerade die spezifische, in jedem Gedichte andere Spannung zwischen den zwei Seiten lyrischer Dichtung — Lyrik als Ausdruck und Lyrik als Symbol — aber wird immer den ganz besonderen, nur ihr eigenen Reiz der Gattung mitbedingen. Wie sagt doch Ferdinand von Saar?

Immer und ewig
Bleibst du, hochaufstrebende Lyrik,
Blüte und Krone der Dichtkunst!

LUDWIG PFANDL.

DIE SPANISCHE LYRIK SEIT 1850.

Ein Kapitel aus einer ungedruckten spanischen Literaturgeschichte.

1.

Die moderne Lyrik in Spanien, die mit dem Ausklang der romantischen Bewegung ihren Anfang nimmt und demgemäß die Jahrzehnte zwischen 1850 und 1920 umfaßt, entbehrt bis zur Wende des Jahrhunderts nicht nur der großen Dichter, sondern auch der führenden Ideen, die zu innerer Evolution dieser Kunst getrieben hätten. So etwas wie die Parnassiens der sechziger und siebziger Jahre in Frankreich, deren neue Formen und Gedanken aus einer Ablehnung der nachromantischen Zuchtlosigkeit erwachsen, um sich ihrerseits in *décadence* und *symbolisme* umzubilden und so wenigstens eine kontinuierliche Entwicklung zu schaffen, eine derartige literarische Bewegung kommt in Spanien vorerst nicht zustande. Innerlich fremd und grundverschieden stehen sich die drei relativ bedeutendsten spanischen Lyriker dieses Zeitraums gegenüber: der träumerisch-weiche, von später Romantik angekränkelte, erblich belastete Gustavo Adolfo Bécquer, der Lyriker des Herzens; der schwungvoll-patriotische, jeder Liebesdichtung abholde, hochsinnig-kühle Núñez de Arce, der Lyriker des Verstandes; und Ramón de Campoamor, der nüchtern-tüftelnde Theoretiker und eifrige Sucher nach neuen Schablonen, der Lyriker der Form. Von den vielen, die um sie herum, teils nach ihrem Vorbild, teils nach eigener Inspiration, bald laut, bald leise an der lyrischen Harfe zupfen, ist es keinem, so sehr einzelnes gelingen mochte, geglückt, mehr als Mittelmäßiges zu schaffen.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts endlich machen sich, wie schon einmal im 15. und im 18., fremdländische Einflüsse in der spanischen Lyrik geltend. Der vorübergehend in Madrid ansässig gewordene, aus Südamerika stammende Rubén Darío führt die lyrische Verskunst der französischen Symbolisten (Verlaine, Régnier, Guérin) in Spanien ein und findet unter den Jungen und Jüngsten begeistertes Gefolge. Seiner Schüler echt dichterischem Taktgefühl ist es zu danken, daß dabei die geschmacklosen Übertreibungen der französischen Vorbilder zu farbenprächtiger spanischer Stimmungskunst abgetönt wurden.

2.

Gustavo Adolfo Bécquer war der Sohn eines ebenso begabten wie volkstümlichen Sevillaner Malers, dessen Urahne, ein deutscher Handwerker, schon im 16. Jahrhundert in Spanien eingewandert war. Früh verwaist und den Kopf voll schwärmerischer Ideen, vermochte es der Jüngling nicht über sich zu gewinnen, sein Leben auf die sichere Grundlage eines praktischen Berufes zu stellen. Vom Ertrage seiner Feder ein kümmerliches Dasein fristend, starb er, kaum 34 jährig, an einer schleichenden Krankheit, deren Keim ihm angeboren war.

Das Meiste und vielleicht das Größte von allem, was er im Sinne hatte, blieb in den mühseligen Werkeltagen seines kurzen Erdenwallens halbfertig, skizziert oder gänzlich ungeschaffen. Das Wenige, was ihm zu vollenden vergönnt war, trägt die Spuren des Lyrikers in der Auffassung, des Künstlers in der Durchführung. Ein Bändchen Verse, *Rimas* betitelt, obschon der Reim mit wenigen Ausnahmen absichtlich vermieden ist, voll Schwermut und ungestillter Sehnsucht, voll von «ich wollte» und «ich möchte», vermittelt uns das ruhelose Auf- und Abwogen der Gefühle des in Liebesbanden schmachtenden Dichters. Einige zwanzig Prosalegenden, ganz in lyrische Stimmung getaucht und zeitweise in spukhafte Phantastik entartend, voll von Gewittern und stürmischen Nächten, von Ruinen, Kirchen und Klöstern, mondbeschienenen Auen und Teichen, nachtdunklen, winkeligen Gassen, geben teils rührende, teils dämonische, teils wundererfüllte spanische Volkssagen wieder. Ein paar Schilderungen alter Kathedralen und Schlösser endlich lassen den reinen Künstler, den Schwärmer für die malerische Vergangenheit, den alles idealisierenden Träumer lebendig zu Worte kommen.

Bécquer war vor allem gesundheitlich erblich belastet; dann war er der Nachkomme von Deutschen und schließlich der Sohn eines Sevillaner Malers. Aus diesen drei Quellen fließt seine künstlerische und dichterische Begabung. Der Hang zum Visionären, die Vorliebe für das Wunderbare und Grausige liegen in seiner Krankheit begründet; man erinnert sich, daß E. T. A. Hoffmann an Rückenmarkschwindsucht, E. A. Poe im Säuferwahnsinn zugrunde gingen. Deutschen Ursprungs ist an ihm ohne Zweifel die Gemütstiefe, das träumerische Wesen, die Empfänglichkeit für den Zauber der einsamen Natur. Seine künstlerische Begabung schließlich, die sich nicht nur in seiner Dichtung und Prosa, sondern auch in einem ungewöhnlichen Zeichentalente offenbarte, ist das Erbteil eines genialen Vaters. Wenn man endlich den Dichter einen Schüler und Nachahmer Heinrich Heines genannt hat, oder direkte Einflüsse des Erzählers Barbey d'Aurevilly, des Lyrikers Leopardi oder der bereits genannten Phantasten Hoffmann und Poe aus Bécquers Vers- und Prosadichtungen herauszulesen glaubte, so wäre das erst noch zu beweisen. Gleiche Begabungen haben immer verwandte Züge, Neigungen und Ideen, und auch G. A. Bécquer, der schwerlich auch nur einen von allen kannte, hat aus eigenem innersten Wesen entwickelt, was er mit ihnen gemeinsam haben mag.

Geboren am 4. August 1833 in Valladolid, hat Gaspar Núñez de Arce, in grellem Gegensatz zu dem Poeten Bécquer, rein gar nichts Lyrisches an sich, weder körperlich noch in seinem Lebensgang. Das unscheinbare, zeitlebens dürre, kränklich aussehende Männlein durchmaß eine glänzende Staatsbeamtenlaufbahn, war Deputierter, Unterstaatssekretär und zuletzt Minister und starb (1903) an Ehren und Erfolgen reich im gesegneten Alter von 70 Jahren. Seine antirevolutionäre Lyrik der *Gritos del Combate* ist aus der Gärung der siebziger Jahre geboren und gilt manchen als der beste Teil seines dichterischen Lebenswerkes. Indes, Politik in Versen ist immer ein Unding gewesen, und so wird man sich auch mit diesen schwungvollen Tiraden, so edel ihre Absicht, so hochfliegend ihre Ideale, so begeistert ihr Ton sein mag, schwerlich recht befreunden können.

Das Hauptwerk des Dichters stellen die von ihm seit den achtziger Jahren gepflegten lyrischen Verserzählungen historischen oder sagengeschichtlichen oder rein gefühlsmäßig symbolischen Charakters dar. Eine (von Fastenrath in unbeholfene deutsche Verse umgegossene) visionäre Luther-Dichtung soll den Reformator im Stadium seiner ersten religiösen Zweifel poetisch verklären. Das Werkchen, das

wegen des für Spanien ungewöhnlichen und neuartigen Vorwurfs von seinen Zeitgenossen neugierig verschlungen wurde, entbehrt nicht einer gewissen ungewollten Komik, da sich dem fanatischen Mönche, dem in Wirklichkeit gewiß nicht der Stachel der Sinnenlust den ersten Anreiz zum Abfall gab, der Zweifel in Gestalt eines verführerischen Weibes naht. Immerhin verdient das Gedicht wegen einer einzigen echt lyrischen Stelle (I, 8), die Davids Psalmen verherrlicht, noch heute gelesen zu werden. Die *Selva oscura* ist eine dunkel und schwer verständlich gehaltene Dante-Dichtung symbolisierender Art. Sie möchte den Drang des Menschen nach dem Unbekannten und Unendlichen versinnbildlichen, den Zug nach der Höhe, das Bild einer überirdischen Beatrice, eines Ideals, dessen die Menschheit bedarf, um nicht im Schlamm des Zweifels und des Materialismus zu versinken. *El Vértigo* endlich, eine Probe tendenzloser, rein erzählender Lyrik, besingt in tragischen Molltönen eine mittelalterliche Familiengeschichte, das gruselige Ende zweier feindlicher Brüder.

Von historischer Bedeutung ist, daß die einzelnen Dichtungen dieser Gruppe den Anlaß dazu gaben, lyrische Deklamationen von der Bühne aus zu versuchen, und daß sie und unzählige durch sie angeregte ähnliche Schöpfungen in dieser Form des Vortrags ihren größten Erfolg errangen. Wie man dabei zu Werke ging, d. h. wie man durch raffinierte Inszenierung den Stimmungsgehalt derselben zu besonderer Wirkung zu bringen verstand, ist ein wesentliches Moment in der Geschichte dieser dramatisierten Lyrik und mag deshalb an dem Beispiel des zuletzt genannten *Vértigo* im einzelnen gezeigt werden. Die Bühne stellte den gotischen Saal eines mittelalterlichen Schlosses an einem trüben Winterabend dar. Ein mächtiges Feuer loderte im Kamin, die Familie des Schloßherrn und das Gesinde waren in malerischen Gruppen über den Raum verteilt, und nun brachte ein fahrender Sänger in ihrer Mitte unter wachsender Anteilnahme seiner Zuhörer auf der Bühne und unter atemloser Spannung des Publikums das Gedicht zum Vortrag. Der Dichter selbst war aufs höchste begeistert von dieser Art der Interpretation seiner Werke, und gewiß ist der sie begleitende Erfolg nicht ohne bestimmenden Einfluß auf die Wahl seiner dichterischen Stoffe und die Art ihrer lyrischen Konzeption geblieben.

Núñez de Arce ist als Lyriker ernst und moralisch hochsinnig. Er besingt nur erhabene Dinge, nur edle Gefühle des Menschen und verachtet eine lyrische Kunst, die sich zur Dienerin süßen Liebesgetändels, amourösen Schwärmens und verliebter Sehnsüchte macht.

Hierin zeigt er manches mit Quintana gemeinsam und tritt in bewußten und scharfen Gegensatz zu G. A. Bécquer. Seiner strengen Muse, die in ihrer vornehmen Zurückhaltung oft fremd und kalt erscheint, fehlt darum so ziemlich alles Liebliche, alles Bewegliche, und zuweilen auch der hohe Flug der Phantasie — lauter Eigenheiten, die man dem Lyriker gewiß am wenigsten nachsieht und durch die sich Núñez de Arce den Weg zum Herzen manches heutigen Lesers selbst verschüttet hat.

Ramón de Campoamor (1819—1901), der dritte der relativ bedeutenderen spanischen Lyriker dieses Zeitraums, hat genau so wenig mit Bécquer und Núñez de Arce gemeinsam, wie diese beiden selbst unter sich. Grundverschieden veranlagt, geht jeder dieser drei Lyriker seine eigenen Wege, hat jeder ein anderes Ideal von lyrischer Gefühlskunst und Poesie. Campoamor, im Leben der glücklichste — er genoß 82 Jahre eines sorglosen, der Dichtung und Gelehrsamkeit geweihten Daseins — ist von den dreien der am meisten kritisch und theoretisch Veranlagte. Er sucht mit Fleiß und Beharrlichkeit nach neuen lyrischen Formen und gibt sich redliche Mühe, sie dem freundlichen Leser auch theoretisch schmackhaft und verständlich zu machen. So entstehen als Hauptformen seines poetischen Schaffens neben den harmlosen *Pequeños Poemas* die charakteristischen und (zwar nicht nach Vers- und Strophenbau, aber um so mehr nach dem ihnen unterlegten Sinn) recht komplizierten Gruppen der *Humoradas* und der *Doloras*. Die ersteren sind als kurze und in eben dieser Kürze lapidare strophische Gebilde gedacht, die formell in beliebiger Metrik gehalten sein, stofflich alle Gattungen der Lyrik in sich schließen können und in der Regel irgendeinen allgemeinen Satz, eine Erfahrungstatsache, eine Lebensweisheit und ähnliches in Versen erläutern. Wird die *Humorada* durch direkte Rede, Zwiegespräch und größere Lebhaftigkeit dramatisch bewegt, so heißt sie *Dolora*. (Die Bezeichnungen sind vom Dichter selbst erdacht und trotz ihrer Merkwürdigkeit ohne tieferen Sinn.) Verliert die *Dolora* hinwiederum das eine ihrer charakteristischen Merkmale, die ausdrucksvolle Kürze, so wird sie zum «Kleinen Gedicht» (*Pequeño Poema)*. Im übrigen ist oberster Grundsatz für alle drei, daß die Sprache der Dichtung sich von jener der Prosa nur durch den Rhythmus unterscheide, sonst aber vom herkömmlichen Überschwang, von der tönenden Romantik des Wortes (*el romanticismo palabrero*) frei gehalten werde.

In seiner Eigenschaft als Verfasser der *Doloras* und *Humoradas* wurde Campoamor 1899 amtlich zum Dichter gekrönt und fand zahl-

lose ephemere Nachahmer. Der Reiz der Neuheit mag zu dem Erfolg, den diese lyrische Dichtelei im zeitgenössischen Spanien fand, nicht wenig beigetragen haben. Die außerspanische Kritik ist, kühler im Urteil und weiter im Blick, größtenteils recht hart mit ihr ins Gericht gegangen. Ein gangbarer Mittelweg wird sich schwerlich finden lassen, denn über lyrische Dichtung muß das Urteil stets ein ausgeprägt persönliches sein.

3.

In Frankreich war noch in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts die lyrische Kunst der Parnassiens in die Töne-, Düfte- und Farbenschwärmerei der Décadents und in die schrankenlose Auflösung und Verflüchtigung aller Formen und Ideen der Symbolistes zwiefach entartet. Die Verskunst der letzteren sollte im neuen Jahrhundert auch die spanische Lyrik neu befruchten.

Der aus Nicaragua stammende Rubén Darío (1867—1916), zeitweilig diplomatischer Vertreter seines Landes in Madrid und sonst unsteter Erdenwanderer, ohne Heimat und ohne nationale Eigenart, wird zum Verkünder der neuen Lehre. Zunächst im engen Anschluß an die französischen Vorbilder, dann von Lied zu Lied, von Buch zu Buch stets freier werdend, entwickelt er in virtuoser Beherrschung der Sprache, der alten und modernen Metrik, eine dem spanischen Idiom beider Erdteile bis dahin fremde lyrische Verskunst voll schwülen Stimmungszaubers, voll überzarter Sensibilität, eine Verskunst, die das Kainszeichen ihrer Herkunft schließlich nur noch in der genialen Freiheit der Metren, dem geringen Gehalt an tieferen Ideen und dem Mangel jeglichen nationalen Charakters zur Schau trägt. Die zwei Sammlungen *Cantos de vida y esperanza* (1905) und *El Canto errante* (1907) zeigen seine lyrische Begabung in ihren Reizen und Grenzen am vollendetsten. Seine Dichterpersönlichkeit versteht nur, wer sein Leben kennt. Darío war zur charakterlosen Internationalität gleichsam von Kindheit an prädestiniert. Seine Eltern — der Vater stammte, einer Familientradition nach, entfernt von Indianern ab — trennten sich, bevor er zur Welt kam. Er wuchs in der wechselnden Obhut von Tanten, Großmüttern und priesterlichen Erziehungsanstalten heran, veröffentlichte mit 13 Jahren seine ersten Verse und bald darauf regierungsfeindliche Zeitungsartikel; war Gymnasiallehrer, Bibliothekshilfsbeamter, politischer Sekretär, Zollamtsschreiber, Pressekorrespondent, Generalkonsul, verputzte zwischendurch das mühsam verdiente Geld wieder in den Groß-

städten aller Erdteile, war dreimal verehelicht, wiederholt auf den Tod krank und schloß den ruhelosen Kreis seines kurzen Daseins, von plötzlichem Heimweh erfaßt, in seinem Geburtsland Nicaragua, eben 49 Jahre alt. Er konnte, selbst wenn er darnach gestrebt hätte, kein volkstümlicher Dichter sein; dazu war er zu raffiniert in Ideen und Gefühlen, zu gesucht in den Formen, zu ausschweifend in der Sprache. Die Überfeinen, Dekadenten, auch in der Gefühlspoesie Sensationslüsternen der alten und der neuen Welt sind seine Leser geworden. Er gehört darum auch der spanischen Nationalliteratur nur aus zweiter Hand zu, weil ihn eben Eigenart der Begabung, Vererbung und Erziehung zum Vermittler fremden Geistes in jenem Lande machten, dessen Sprache er zufällig von Kindheit an redete, dem er sich aber nicht einmal durch Wahlverwandtschaft zu eigen fühlte.

Eine Sache für sich ist es, wie die Spanier dazu kamen, diesem internationalen Dichtercharlatan Gefolgschaft zu leisten. Auch für Revolutionen und Reformen der Kunst, des Geschmacks, der Dichtung muß der Boden vorher bereitet sein. Eigene innere Umwälzung hat stets die Furche gezogen, in die das fremde Samenkorn fällt und williges Erdreich findet. Der Dreiheit Bécquer-Arce-Campoamor, ihren Nachahmern, Verehrern und Lesern wäre in Ewigkeit der arte nuevo französischer Herkunft ein Rätsel, eine unvölkische, fremdartige Geschmacksverirrung geblieben, auch wenn man ihn mit Gewalt hätte importieren wollen. Da kam das tragische Jahr 1898, das Jahr der tiefsten nationalen Erniedrigung, das die Seele Spaniens mit unerhörter Gewalt aufwühlte, die Nation wie aus einem tausendjährigen Traum erweckte und den Schrei nach Einkehr, Umkehr und Reform, nach Anschluß an die sogenannte moderne Kultur Zentral-Europas (insonderheit Frankreichs natürlich, denn für Spanien war ja im Guten und im Bösen Frankreich und Europa immer ein und dasselbe) von den Pyrenäen bis zu den Säulen des Herkules in hilfloser Verzweiflung ertönen ließ. Drama, Lyrik und Romankunst wurden neben hundert anderen Äußerungen des Volksbewußtseins das gefügige Werkzeug neuen Strebens. Die Lyrik freilich geriet als die reine Gefühlskunst von allen dreien am weitesten daneben: sie griff gierig nach dem, was ein Rubén Darío und sein südamerikanischer Anhang als wahrhaft moderne Verskunst seit mehr als einem Dezennium dem spanischen Leser anzupreisen nicht erlahmte. So kam es, daß Dekadenz und Symbolismus französischer Herkunft auch in Spanien heimisch wurden.

Um Rubén Darío kreist in der Tat die ganze spanische Lyrik

des 20. Jahrhunderts. Indes reifte die von ihm gestreute Saat ohne sein Zutun und wider den Willen der Ramón Jiménez, Marquina, Monterrey, Pérez Ayala, die seine eifrigsten, blindesten und darum am ehesten auch wieder vergessenen An- und Nachbeter in Spanien waren, zu prachtvoller nationaler Blüte. Denn auf spanischem Boden gewann die neue Kunst, nachdem der erste Rausch verflogen war, alsbald den Charakter wärmster Nationalität. Der internationale Symbolismus französischer Herkunft wird zum spanischen Regionalismus, zur reinen Stimmungskunst spanischer Landschaft, spanischen Volkstums. Die Tradition von Idealen, Glauben und Sitten der Väter, der echte altspanische Realismus, der Zauber der versunkenen Kultur des arabischen Südens, die besinnliche Mystik der Klassiker, kurz alles, was man verächtlich zur einen Tür hatte ausgewiesen, kam triumphierend und mit Freude begrüßt zur anderen wieder herein. Antonio Machado, einfach und natürlich im Ausdruck, tief im Gefühl, persönlich ernst, schweigsam und in sich gekehrt, in seinen Versen zart und melancholisch, der Meister der alten Romanzenstrophe (*Campos de Castilla* 1912, *Canciones* 1914), Enrique de Mesa, aristokratisch im Geschmack und gewählt in der Form, von allen der französischen Schule am nächsten stehend, von allen aber auch der am meisten nur beschreibende, am wenigsten persönliche (*Tierra y alma* 1906, *El Silencio de la Cartuja* 1916), Francisco Villaespesa, der Lyriker des maurischen Südens, der bis heute letzte Vertreter des durch alle Jahrhunderte gepflegten pseudoromantischen *genre grenadin*, üppig, sinnlich, farbenglühend in Formen und Ideen (*El patio de los arrayanes* 1908, *Andalucía* 1911, *Los nocturnos del Generalife* 1915), Salvador Rueda, Martínez Sierra (dieser als Dramatiker noch begabter und glücklicher denn als Lyriker) besingen in wundervollen Rhythmen (Schule Verlaines!), in biegsamer, glänzender Sprache (Schule Rubén Darios!) und mit glühender Hingabe an den nationalen Stoff (dies der spanische Einschlag!), die einen den Stimmungszauber der kastilischen Hochebene, die anderen die tropische Farbenglut Andalusiens, ein jeder eben Stadt, Landstrich oder Provinz, die ihm durch Geburt oder seelische Hinneigung besonders lieb und teuer ist. Bescheidenere Talente, wie Diez Canedo und Manuel Machado, des oben genannten Bruder, stellen ihre Begeisterung und dichterische Kraft mit Erfolg in den Dienst der Hispanisierung französischer Symbolistenlyrik, deren Bestes sie ihren Landsleuten in feinfühligen und gewandten Übersetzungen zu vermitteln streben.

WILHELM FRIEDMANN.

ANDRÉ GIDE.
EIN GEISTESWISSENSCHAFTLICHER VERSUCH.[1]

1. Der Mensch und der Denker.

In einem von der Philologie noch nicht zur Genüge gekanntem Buche «Lebensformen» hat der Berliner Philosoph Eduard Spranger den Versuch gemacht, Grundzüge einer systematischen Charakterologie oder geisteswissenschaftlichen Psychologie zu geben. Spranger sucht in dem Gesamtkomplex der menschlichen Individualität, die ihm identisch ist mit einer großen Lebenssymphonie, die einzelnen Motive herauszufinden. Jedes einzelne der Motive bezeichnet Spranger als eine Lebensform und konstruiert auf diese Weise sechs verschiedene Typen, je nach dem Motiv, welches als das vorherrschende auftritt. Aber diese Lebensformen sind, wohlgemerkt, nur konstruierte Hilfsbegriffe, die sich nie in völliger Isoliertheit und Reinheit finden, sondern immer nur in Konkurrenz mit den andern. Der theoretisch erkennende Mensch zum Beispiel, der nach Spranger den Sinn des Lebens im Herstellen eines wissenschaftlichen, die einzelnen Erscheinungen verbindenden abstrakten Systems sucht, wird, wenn auch in geringerem Maße, in dem Strukturzusammenhang seines Charakters auch die andern Motive aufzuweisen haben: das ökonomische, das ästhetische, das politische, das soziale und das religiöse. Nur wird eben das eine das Leitmotiv seiner Individualität sein und die andern werden nur als Unterton zu diesem dominierenden Motiv sich darstellen.

[1] Eine Fortsetzung dieses Aufsatzes erscheint in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift.



Wollen wir wissenschaftliche Literaturgeschichte treiben, die mehr ist als eine Entseelung der Kunstwerke durch Zurückführung auf ästhetische Formeln, mehr auch als eine Zurückführung der Persönlichkeit und ihrer geistigen Objektivationen auf die bloßen Gesetze des Geschehens, so werden wir den Versuch machen können, die Sprangersche Typologie auf Einzelfälle der Literaturgeschichte anzuwenden. Ein solcher Versuch des Verstehens soll im folgenden gemacht werden.

André Gide hat uns seine Selbstbiographie unter dem Titel «Si le grain ne meurt» in der «Nouvelle Revue Française» 1920/21 gegeben. Hier können wir seine Entwicklung fast Schritt für Schritt verfolgen. André Gide gehört einer Generation an, die zur Resignation bestimmt schien. 1867 geboren, gehört er dem Geschlecht an, das nach dem Kriege heranwuchs und auf der einen Seite mit den Werten der Jugend von 1870—1885 abgeschlossen, aber die stark realistischen Ideale der Jugend um die Jahrhundertwende noch nicht erreicht hatte.

Die Jugend Gides ist durch einen starken Wissensdurst charakterisiert; der junge Gide wächst ja in einer geistigen Atmosphäre auf, der ein Taine und ein Renan ihren Stempel aufgedrückt haben. Aber während sich bei vielen Menschen dieser Generation der Positivismus künstlerisch als «Diletanttismus» darstellt — ich nenne hier nur Henry de Régnier und Rémy de Gourmont —, der gar zu leicht wie beim letzteren in Skeptizismus umschlägt, liegt der Fall bei Gide anders. Milieu und Erziehung haben hier einen besonders starken Einfluß ausgeübt. Väterlicherseits entstammt Gide einer jener alten Hugenottenfamilien des Südens, in denen jahrhundertelange Verfolgungen und daraus sich ergebender Zwang zur Behauptung der Persönlichkeit gegenüber der katholischen Umwelt eine sehr starke Charakteranlage zur Entwicklung gebracht haben; einer der sonderbarsten Kontraste in der menschlichen Charaktergeschichte ist ja dieser harte Protestantismus gegenüber der weichen südfranzösischen Landschaft. Andererseits fließt aber in Gides Adern das Blut einer alten katholischen normannischen Beamten- und Industriellenfamilie, der die Mutter entstammt. Gide hat so unrecht nicht, wenn er sich selbst als einen typischen Vertreter des g a n z e n Frankreich ansieht und sich im bewußten Gegensatz zur provinziellen Verwurzelungstheorie eines Maurice Barrès fühlt. Der Vater André Gides ist Professor der Rechte. Die Erziehung liegt nach dem schon früh erfolgten Tode des Vaters in der Hand der Mutter. Diese Mutter erscheint

in der Selbstbiographie durchaus als die zweck- und zielbewußte Normannin: «Jede ihrer Handlungen war durchaus immer vernunftbetont». Sie ist eine Frau, die einem ethischen Lebensideal nachstrebt, eine Frau, in der der Pflichtbegriff zur höchsten Entfaltung gelangt ist; wenig nur spricht sie davon, sie handelt: «Ce que maman reconnaissait pour son devoir, elle l'accomplissait contre vents et marées . . . elle avait encombré sa vie de maintes préoccupations adventices de sorte que l'idée de devoir brésillait chez elle en un tas de menues obligations. Elle était toujours s'efforçant vers quelque bien, vers quelque mieux et ne se reposait jamais dans la satisfaction de soi-même.» Gides Mutter ist nicht eine Frohnatur wie die Frau Rat Goethe etwa, sie ist eher nüchtern und in der Erziehung ist alles methodisch, alles auf Sollensbegriffe aufgebaut. «Toute la soumission qu'elle avait professée pour mon père, à présent c'est de moi qu'elle l'exigeait» [N. R. Fr. 88, S. 50].

Man möchte geneigt sein, das künstlerische Pflichtgefühl und Pflichtbewußtsein, das Gides ganzes Schaffen charakterisiert, das ihn Weniges, aber Vollendetes veröffentlichen läßt, auf diese Erziehung zurückzuführen. Andererseits scheint das künstlerische Empfinden, die allgemeine Humanität, ein Erbteil des Vaters zu sein. «On eût dit que mon père avait accaparé toute l'aménité dont pouvait disposer la famille» [a. a. O. No. 78, S. 408]. Gleich dem Vater interessieren ihn Tatsachen weniger als deren Interpretation. Wie immer dem sein möge, das Milieu, in dem Gide aufwächst, die vererbten Eigenschaften einer langen Familientradition sind bildende Elemente von größter Bedeutung.

Wenn wir Gide in Gegensatz zu Menschen vom Schlage eines Régnier oder Gourmont gestellt haben, so geschah das in erster Linie wegen seiner religiösen Einstellung gegenüber dem Leben. Es findet sich bei ihm eine Wertbeziehung jedes einzelnen Erlebnisses auf den Totalsinn des Lebens, eine Wertbeziehung, die bei Gide in seinen kritischen, seinen enthusiastischen und seinen epischen Schriften eine bedeutende Rolle spielt. Für den Ästheten im dilettantischen Sinn stehen die Erlebnisse nebeneinander als Quantitäten, die letzten Endes das Ich in seiner Qualität unberührt lassen, bei André Gide hingegen führt die Assimilierung der einzelnen Erlebnisse zu einer qualitativen Veränderung des Ich. Religiös aber ist nun Gide dadurch, daß bei ihm alle Eindrücke sich auf die Totalität des Lebens als eine Konstante beziehen. So wird denn Raum, Zeit, Stoff schließlich zu einem Symbolkomplex, an dem das Leben (als

Ausdruck des Ich) wächst, an den es sich aber nicht verlieren kann, weil die aus seinem Innern strömenden Sinngebungen die ganze Realität nur als eine Anheftfläche benützen.

André Gide selbst leitet nun diese ästhetische Lebensform aus der Vererbung seiner Familie ab. So schreibt er (N. R. Fr. vom 1. 2. 20, Seite 117): 'Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers . . . Sans doute ceux-là seuls sont capables d'affirmations puissantes que pousse en un seul sens l'élan de leur hérédité. Au coutraire les produits de croissement en qui coexistent et grandissent en se neutralisant des exigences opposées, c'est parmi eux que je crois que se recrutent les arbitres et les artistes.'

Diese tiefe Erkenntnis des eigenen Ich gibt uns den Schlüssel zum Wesen des Dichters. Man suchte Widersprüche in seinem Werk. «La porte étroite» ließ sich nicht recht mit der «Immoraliste», dieser mit der «Symphonie pastorale» in Einklang bingen. Dieser Einklang ist natürlich vorhanden, er liegt in der künstlerischen Form, sofern diese eben Durchdringung eines Eindrucks, eines Erlebnisses mit Ausdruck, Gestaltung ist. Das Inhaltliche ist freilich ganz verschieden; daß Gide so verschiedene Themen wählt, darf man vielleicht auf die genannten Gründe zurückführen. «Der Mensch trägt eine Mehrzahl von Wertrichtungen in seiner geistigen Struktur, die Mehrzahl seiner physischen Kräfte aber gestattet nicht allen zugleich zu leben, zumindest nicht im allerhöchsten Maße, sondern diese Werttendenzen schränken sich untereinander ein, gehören außerdem verschiedenen Höhenlagen an» (Spranger, «Lebensformen», Seite 255). Diese im Leben nicht zur Geltung kommenden Werttendenzen aber objektivieren sich in der künstlerischen Tat, im Werk. Innerhalb der individuellen Geistesstruktur sind sie zum Teil durch erbliche Einflüsse bedingt.

André Gide ist als Künstler eine durchaus epische Natur. Wenn wir bei der Scheidung der Künstler in lyrische, epische und dramatische von dem Umfang der ästhetischen Formung ausgehen, so ist der Epiker derjenige, den das Leben in seiner ganzen Breite interessiert, für den der Inhalt der Kunst die Betrachtung, das Genießen des Lebens, das Beziehen der Einzelheiten auf einen Totalsinn, Inhalt der Kunst ist. An dieser epischen Natur André Gides ändert auch die Tatsache nichts, daß er Dramen schrieb, denn die Tragik dieser Dramen ist durchaus nicht etwa Schicksalstragik: «unsere Tragödie

stirbt am Mangel an Charakteren» (Nouveaux Prétextes, Seite 21). Und es war diesem Mangel in den eigenen dramatischen Werken abzuhelfen.

Der in Gide sich vereinigende und versöhnende Rassengegensatz prädestiniert ihn zur Universalität. Er nimmt diese als ein Recht für sich in Anspruch, und aus der Versöhnung der Gegensätze fließt bei ihm Harmonie, jene Größe der Ordnung der Elemente, die eben den Klassiker ausmacht. Diese Universalität äußert sich darin, daß Gide zunächst gegen jede einengende Begriffsbestimmung französischen Wesens, wie sie von Barrès, Lemaître, Maurras proklamiert wird, auftritt. «Le génie français n'est ni tout landes ni tout cultures ni tout forêts, ni tout ombre ni tout lumières — mais organisé et tient en harmonieux équilibre ces divers éléments proposés. C'est ce qui fait de la terre française la plus classique des terres de même que les éléments si divers, jonien, dorien, béotien, attique firent la classique terre grecque» (Prétextes 77).

Und Nouveaux Prétextes, S. 132 nimmt er das wieder auf: «Il y a une orthodoxie catholique, il n'y a pas d'orthodoxie française. Rejeter de son sein des éléments hétérodoxes, voilà qui n'appartient qu'à l'église, car il ne peut y avoir hétérodoxie où il n'y a pas orthodoxie.»

Gide ist also ein absoluter Gegner eines jeden Traditionalismus. Wenn Gide in seiner Reifezeit «klassische» Werke schafft — wir werden auf den Begriff der Klassik noch zurückkommen —, so geschieht es keineswegs aus irgendwelchen Traditionsmotiven. Seine Gründe gegen den Traditionalismus holt er überall her, so zum Beispiel (Nouveaux Prétextes, S. 86 ff.) aus dem ökonomischen Gebiet, wenn er die pessimistische Theorie Ricardos, nach der zuerst der jeweils beste ökonomische Boden kultiviert, später erst von neuen Siedlergeschlechtern der schlechtere kolonisiert wird, widerlegt durch die optimistische Theorie von Carey, nach der nicht der beste Boden in qualitativer Hinsicht, sondern der am günstigsten liegende zuerst bebaut wird: («La terre la plus riche est la terreur du premier émigrant»). Auf die Literatur angewendet bedeutet die Theorie Ricardos ein Steckenbleiben in alten Überlieferungen, die Careys aber bedeutet Entwicklung, Fortschritt, stets neuen Inhalt und neue gehalterfüllte Formen. Die sogenannte lateinische Kultur entspricht dem am besten liegenden Boden, ein Racine, ein Rousseau, die Romantik stellen minder günstig gelegenen, aber qualitativ gleich- oder auch höherwertigen Boden dar. Wer Mut und Kraft hat, wird neue Flächen

anbauen, ohne deshalb weniger französisch zu sein. Als Grunderfordernis für alle Kunst stellt André Gide den Begriff der «ordonnance» auf. Das Objekt dieser formorganisierenden «ordonnance» sind aber stürmische Kräfte, die «forces tumultueuses»: «Wann denn können sich unsere Kunstlehren verfeinern, wenn nicht an dem, was ihnen widerstrebt? Was soll ich denn beginnen mit dem, was sich leicht ausdrücken läßt? Meine Kräfte schwinden in den Gegenden ohne Gefahren, und die Hesperiden erkenne ich in erster Linie am Brüllen des Drachen.» Und dann faßt er seinen Gedanken in ein Bekenntnis zusammen: «Wenn ich ebenso wie ihr euer großes Jahrhundert bewundere und manche Idee mit euch teile, so will ich mir doch nicht weder euren Pessimismus noch auch euer sündhaftes Verzichten zu eigen machen» (a. a. O. S. 93).

In Welt- und Kunstanschauung läuft der Pessimismus schließlich auf einen Quietismus hinaus, einen Quietismus, der Gide vor allen Dingen verhaßt ist, eben da er als Handlungsgrund dem Motiv das Quietiv entgegensetzt.

So richtet er denn zu einer Zeit, da Barrès der Abgott der Jugend ist, sich gegen diesen: 'Ihre Theorie lädt zur Ruhe ein, ohne es selbst zu ahnen, sie verspricht die Bequemlichkeit und schwächt die Energie, indem Sie jeden Geist in sein allzugünstiges Milieu einwurzeln, in seine Erde; Sie fordern ihn geradezu zur Faulheit auf inmitten seiner Toten' (Nouveaux Prétextes, Seite 222).

So ist es denn der Durst nach Weite, der sich hier zeigt, — Gide sagt wiederholt von sich selbst, daß er mehr als die Oase die Wüste liebe. Er liebt das Leben in allen seinen Erscheinungsformen außer vielleicht der einen: der des Todes. Leben aber heißt, sich verjüngen, ewig Neues schaffen, ewige Renaissance. «Par principe je veux avoir toutes les ruines en horreur. Quel terrible aveu d'impuissance que cette crainte du neuf, que ce respect du vieux. Les époques créatrices ... se plaisaient à démolir — pour avoir plus à reconstruire après, — soucieuses surtout d'imposer au dehors des formes à leur ressemblance. La première condition pour cela c'est de ne pas ressembler au passé. L'admiration de l'antiquité qu'avait la grande Renaissance ... était pour elle une ferveur de plus, une émulation, une excitation à produire. Mais l'archéologie, le contemplatif regret du passé ne créent pas les œuvres nouvelles» (Prétextes 109).

In diesem Abschnitt haben wir das für Gide so unendlich charakteristische Wort, auf dessen Bedeutung schon Curtius hingewiesen hat: «la ferveur», unbedingte Bejahung also aller Er-

scheinungen des Lebens, der Geschichte des eigenen Landes, aller künstlerischen Phänomene, soweit sie der rein künstlerischen Stimmung entspringen; also Universalität des Ich und der Kunst, die natürlich auch keine Intoleranz gegenüber den Lebensäußerungen in künstlerischer Form der anderen Völker zuläßt. Gides große, persönlichen, künstlerischen Erlebnisse sind neben den Großen der eigenen Literatur vor allem Goethe, Nietzsche, Dostojewski und in beschränkterem Maße auch Oskar Wilde.

André Gide tritt gegen die Engherzigkeit der Nationalisten, die alles Nichtfranzösische von Frankreich fernhalten wollen, in scharfer Polemik auf. Wenn ein Lemaître sich genau so wie Rousseau gegen die Lektüre und Übersetzung fremder Autoren wendet, weil dadurch das französische Empfinden vergiftet würde, wenn er in blindem nationalen Stolz sagt, Frankreich könne sich nichts assimilieren, was nicht schon von vornherein französisch wäre, und was allenfalls gefahrlos absorbiert werden könnte, seien Vorzüge, die die Franzosen nicht verstanden haben, in sich selbst zu erkennen: die Nachbarn warten ihnen nur mit ihrem eigenen Gut auf und wenn man genauer zusehen würde, würde man bei allen Dingen, die man bei ihnen bewundere, einen französischen Ursprung finden, so protestiert Gide unter Zitierung von Viollet Leduc (7. Unterhaltung über Architektur) und fährt dann fort: «J'attends toujours, je ne sais quoi d'inconnu, nouvelles formes d'art et nouvelles pensées et quand elles devraient venir de la planète Mars» . . . dann aber schließt er seine Ausführungen mit dem Worte: «Le génie, c'est le sentiment de la ressource» (Prétextes S. 117).

Freilich ist sich Gide über die Gefahren nicht im unklaren, die dieses Neue für Frankreich bedeuten kann. Er weiß, daß diese neue Nahrung eine frische ist und daß es eines frischen Magens bedarf, um sie zu verdauen: «Ich habe Hunger und die Nahrung meiner Väter ist für mich nicht saftig genug».

Die Goethe-Verehrung, ja eine Verwandtschaft mit Goethe liegt auf dem tiefsten Grunde der Gideschen Seele; unbehindert durch den sonst in Frankreich so verbreiteten Rationalismus kennt Gide das von Goethe geforderte Schaudern; oft und oft denkt man bei ihm an den für Goethe so charakteristischen Zug, den Weg zum Unendlichen durch das allseitige Durchwandern des Endlichen zu finden. Und die «Ferveur», diese volle Kraft des Erlebens, oder besser den Willen zur Kraft des Erlebens, besitzt Gide wie Goethe. Aber dieses Goethesche oder vielmehr Faustische in André Gides Wesen, das

auch in der Vielseitigkeit seines Wissens (vergleiche seine Polemik mit Maurras über botanische Fragen anläßlich der Déracinés, seine oben zitierten Vergleiche aus nationalökonomischem Gebiete, seine auf starkem Verstehen beruhenden philosophischen Kenntnisse, seine Übersetzungen Rabindranath Tagores, Joseph Conrads, Shakespeares, die eine durchdringende Kenntnis der fremden Sprachen verraten) zum Ausdruck kommt, ist nun nicht panentheistisch wie bei Goethe selbst. Es hat eine durch die Zeit bedingte Metamorphose durchgemacht. Das erlebende Subjekt mit seinen Gefühlsnuancen, das sich wohl noch als ein Teil des Ganzen, als ein Element des Organismus fühlt, sucht dennoch nicht mehr in diesem aufzugeben. Mit starkem Selbstbewußtsein tritt das Subjekt dem Objekt gegenüber. Das Faustische Herrentum bedurfte höllischer Hilfe, um sich zu betätigen; aber seither hat es irdische Bundesgenossen erhalten, hat es Gestalt gewonnen in dem Aphorismensystem Friedrich Nietzsches. Der Faustische theoretische Wille zur praktischen Tat als Erlösung ist zum Willen zur Macht als Vollendung geworden. Mit andern Worten: zwischen dem Herrenmenschen Faust-Goethe und dem Herrenmenschentum Gides steht Nietzsche. Aber der Nietzsche der Generation 1890 ist nicht der tatsächliche Nietzsche, sondern der legendarische. Der Mensch oder Übermensch wirkt — vor dem Philosophen und Schriftsteller. André Gide schreibt in einem Briefe, erst spät hätte er Nietzsche auf seinem Wege vorgefunden, ja diese Entdeckung sei ihm fast peinlich gewesen, und in den Prétextes, Seite 177 findet sich folgende Stelle: 'Nous attendions Nietzsche avant de le connaître. C'est que le Nietzschéisme a commencé bien avant Nietzsche. Le Nietzschiésme est à la fois une manifestation de vie surabondante qui s'était exprimée déjà dans l'œuvre des plus grands artistes et une tendance aussi, qui, suivant les époques, s'est baptisé jansénisme ou protestantisme et qu'on nommera maintenant Nietzschéisme, parce que Nietzsche a osé formuler jusqu'au bout ce qui murmurait de latent encore en elle.' An Nietzsche knüpft Gide der gemeinsam protestantische Ursprung, die Freiheit, die gerade der Protestantismus seinen Jüngern gibt, zu Ende zu denken, das Ich von allen Fesseln des Gedankens zu befreien. An Nietzsche knüpft ihn aber ein weiteres, die Fähigkeit, Typen zu schaffen und sie in voller Anschaulichkeit zu erleben; es ist der französisch-klassizistische Hang zum Typus, der dem deutschen Denker und dem französischen Dichter gemeinsam ist.

Bei Oskar Wilde haben wir es mit einer künstlerischen Erscheinungsform der gleichen Gedanken wie bei Nietzsche zu tun.

Die Unterordnung der Kunst als Menschenwerk gegenüber der Natur als Gotteswerk ist in der Seele und im Werke Wildes durchbrochen worden. Hier steht die Kunst höher als die Natur, denn diese wird in erster Linie als künstlerisches Objekt betrachtet. Diese neue Hierarchie der beiden Gebiete wird von Oskar Wilde aus der Einzigartigkeit eines Kunstwerkes gegenüber der ewigen Wiederholung eines einmal gefundenen Typus in der Natur, die sich ja sogar in ihren größten Werken, den großen Menschen, wiederholt, abgeleitet. Der wahre Künstler wiederholt sich nie. Den Wildeschen Typus als Menschen hat in einem seiner letzten Werke, den «Kellern des Vatikan», Gide in Lafcadio nachzubilden verstanden.

Die Selbstherrlichkeit des Individuums ist bei Wilde zum Paroxismus getrieben und treibt ihrerseits zum Paradoxon des Lebens, zur «vie artificielle», zur Bizzarerie. Der Individualismus Gides aber sprengte in logischer Konsequenz nun auch noch seine eigenen Modelle, und so ist er in seinem künstlerischen bewußten Schaffen mit Wilde wohl verwandt, aber dennoch frei von aller Nachahmung.

Nietzsche und Wilde landen beim Amoralismus. Gegen diesen hat Gide ein kräftiges Gegenmittel. Bei unbedingter Festhaltung des Prinzips der moralischen Indifferenz aller Kunst lehnt Gide die Berechtigung der Ethik an sich durchaus nicht ab. Die Ethik des Menschen Gide läßt sich aus seinen Kunstwerken nicht ableiten. Nur ganz simple Leser werden etwa aus dem «Immoraliste» die Lebensform und -Philosophie Gides ableiten wollen. Gide gestaltet ja im Gegenteil, und das ist eine der charakteristischen Seiten seines Schaffens, in der Kunst gerade die Seiten seiner Seele, die er n i c h t l e b t. Als typisierender Künstler gestaltet er nicht Wirkliches, sondern in seiner Zeit Bedingtes, Mögliches; dann aber tritt noch ein weiteres hinzu, eben was ich als das Gegenmittel gegen den Amoralismus bezeichnet habe, die negative Erscheinungsform des Herrenmenschentums bei D o s t o j e w s k i. Ich meine, man muß mit der Anwendung des Begriffes «Einfluß» recht vorsichtig sein, und die Literaturgeschichte ließ sich hier manche Sünde zuschulden kommen. Ein Einfluß ist immer nur dann möglich, wenn die Vorbedingungen für einen solchen gegeben sind. Wo diese aber vorhanden sind, könnte sich das Endresultat unter Umständen auch aus ihnen allein ergeben und der Einfluß der andern sich einfach darauf beschränken, dem Objekt der Beeinflussung sein eigenes Selbst bewußt zu machen. Wenn wir in Gide etwas Goethesches entdeckt haben, so ist das nicht unter dem «Einfluß» von Goethe selbst entstanden; eine gewisse Prä-

destination zur Universalität lag ohne Zweifel in Gide, ehe er sich dem Einfluß Goethes hingab. Sein Protestantismus hat in ihm ganz gewiß sein Persönlichkeitsbewußtsein gesteigert, seine Erziehung zu blinder Pflicht und Gehorsam (siehe N. R. Fr., No. 88, S. 50 ff.) eine innere Aufbäumung hervorgerufen gegen die Knechtung seines Ich durch eine angeblich objektive Wertordnung, die er letzten Endes als eine nichtnormative, weil aus einem nicht anerkannten consensus omnium hervorgegangene, betrachtete. Ein Goethe, ein Nietzsche, selbst als Persönlichkeiten, schleudern hier nur den Funken ins explosionsbereite Pulverfaß. Etwas anders liegt die Sache wohl bei Dostojewski. Das große literarische Ereignis der Achtzigerjahre in Frankreich scheint die literarische Entdeckung Rußlands zu sein, wie sie durch das Buch Vogüés «Le roman russe» zustande kam. Man wird die Bedeutung dieses Werkes nicht hoch genug anschlagen können und sie in eine Linie mit der des Buches der Frau von Staël über Deutschland stellen dürfen. Denn gleich diesem durchbricht das Werk Vogüés eine nationale Tradition und führt der Literatur neue, ungeahnte Werte zu. Die Russen beeinflussen im vollsten Sinn des Wortes die Generation; sie beeinflussen sie, indem sie ein Neues schaffen: sie führen die französische Literatur aus dem kalten Naturalismus heraus. Dostojewski nun ist eine notwendige Ergänzung zu Nietzsche: auch seine Gestalten, ich spreche hier von seinen größten, dem Fürsten Myschkin im «Idioten», dem Staretz und Aljoscha in den «Karamasoff», dem Scharoff der «Dämonen», sind Übermenschen, Übermenschen der Güte. Ethische Figuren von einer Größe, wie sie die naturalistische Literatur nicht kannte, denen gegenüber ein Mensch von der Güte des Zolaschen Dr. Pascal verschwindet. Dostojewski lehrt ein Heldentum des Leidens, nicht um Christi willen, wie es die katholische Kirche lehrte, sondern um des Leidens selbst willen. Dostojewski bringt außerdem die Befreiung des Subjekts vom Objekt. Unversehens ist im Roman der Wille der Handelnden frei geworden und gleichzeitig der Künstler wieder Herr über sein Werk. Das Prinzip der Unpersönlichkeit ist geschlagen, die Vernunft, der Wille des Künstlers wieder in ihr Recht eingesetzt.

In einem Vortrag, der sich in der Nouvelle Revue Française, No. 101 vom 1. 2. 22 findet, der Einleitung zu einem geplanten Vortragszyklus, hebt Gide eine Eigenart der Romane des russischen Epikers gegenüber dem westlichen Roman hervor: der westliche Roman beschäftigt sich fast ausschließlich mit den Beziehungen der Menschen untereinander, Beziehungen der Leidenschaft oder des In-

tellekts, der Familie, der Gesellschaft, der Klassen, fast nie aber mit den Beziehungen des Individuums zu sich selbst und zu seinem Gott. Diese nun spielen bei Dostojewski die allergrößte Rolle. Das innere Leben des Individuums, losgelöst von der Umwelt, nur zu sich selbst in Funktion gesetzt, bildet vielfach das Thema dieser Romane. So wird denn in der Schar der Persönlichkeiten in Dostojewskis Romanen das Individuum in seinem ganzen Umfange dargestellt, seinem Umfang mit den allein es selbst, und nicht die Menschen interessierenden individuellen Geheimnissen und Ängsten. Das Wunder aber liegt darin, daß die aus der Natur des Menschen sich ergebenden Probleme dann sozusagen auf Kosten dieser Menschen selbst leben, aufeinander prallen, sich bekämpfen, vermenschlichen, um zu sterben oder zu siegen. All das Gesagte aber läßt sich auch auf Gides Werke, besonders auf die «Enge Pforte» anwenden. Diese Probleme nun gestaltet Dostojewski nicht zum abstrakten System, sondern die Ideen existieren und leben weiter in einem bestimmten Verhältnis zu den Individuen, und das macht gleichzeitig ihre Stärke und ihre Relativität; dann aber lernen die französischen Dichter noch ein anderes, dem Franzosen bisher Fremdes kennen, daß es nämlich im Menschen etwas Irrationales gibt, das seinerseits ein Korrelat der Relativität der Ideen ist.

Alle diese für einen schematisierenden Verstand unfranzösischen Auffassungen der Menschen und der Dinge hat André Gide aufgenommen, weil sie auf irgendeine Art seinem Wesen kongenial waren. Sie amalgamieren sich aber nun mit dem eigentlich Französischen in ihm. In Gide erreicht eine national-literarische Tradition einen Höhepunkt in der Gegenwart, eine Tradition, die Racine, Pascal, Larochefoucauld im 17. Jahrhundert zu ihren Vertretern zählt, eine Tradition, deren Entwicklung durch Rousseau, die Revolution, die Romantik unterbrochen wird und die ihre Fortsetzung im 19. Jahrhundert in einer den objektiven Wertzusammenhängen der Zeit entsprechenden Färbung in Gautier und Flaubert, in Baudelaire und schließlich Verlaine findet, um von diesen aus zu André Gide weiterzuführen. Natürlich ist das nur ein reines Schema, ein Höhenweg, dessen große Pässe die zitierten Namen bedeuten; nur im ersten Augenblick wird man sich wundern, Baudelaire und Verlaine auf diesem Wege zu begegnen, den wir gewohnt sind, als die französische Klassik zu bezeichnen. Der Begriff der Klassik ist vieldeutig. Was ist denn eigentlich klassische Kultur? Jedes Volk, jedes größere Volk zumindest, das zum Bewußtsein seiner Volkspersönlichkeit

durchgedrungen ist, hat seine eigene klassische Zeit. Es ist jene Epoche, wo nach einer langen Periode immer weiter fortschreitender Differenzierung aller Lebensseiten nach immer neuen vergeblichen Versuchen der Synthese dieses Volk endlich zu einer bewußten Synthese dieser Werte als zum endgültigen Abschluß gelangt; es ist die Zeit, in der ein Volk durch seine besten Vertreter die Entscheidung fällt darüber, was es in kultureller Hinsicht sein kann und will. Diese klassische Zeit der Wertsynthese ist für alle folgenden Epochen bestimmend. Sie schafft den normativen Wertkomplex, der das Sollenserlebnis für die folgenden Zeiten, in denen immer wieder der Versuch einer neuen Synthese gemacht wird, bestimmt. «Die klassische Zeit einer Kultur ist die Zeit männlicher Entscheidung über das, was diese Kultur sein will und sein kann» (Spranger a. a. O., S. 363 ff.). In einem schöpferischen Akt greift die Kultur, gewissermaßen als Gesamtpersönlichkeit aufgefaßt, aus den sich ergebenden Möglichkeiten die der Idee des Volksgeistes selbst einzig adäquate heraus und gestaltet sie. Sie ist die Tat einer Epoche als schöpferischer Gesamtpersönlichkeit. Voraussetzung für diese Synthese einzelner Wertgebiete in einen normativen Wertzusammenhang ist aber das eine, daß sich innerhalb der einzelnen Wertgebiete eine derartige Synthese bereits vollzogen hat, d. h. daß der klassischen Kultur als Ganzes eine klassische Philosophie, Literatur, Kunst, Gesellschaftsauffassung, politische Einstellung, ja sogar eine klassische Religion entspricht. Die Literatur im weitesten Sinn wird naturgemäß den getreuen Spiegel der Kultur darbieten.

In der großen Wertsynthese nun, die die französische klassische Kultur darstellt, finden wir ein starkes Dominieren des theoretischen, des ästhetischen und des politischen Wertgebiets, denen gegenüber das ökonomische, das soziale Prinzip in den Hintergrund tritt, während das religiöse gerade bei den Hauptvertretern der Klassik eine bedeutsame Rolle spielt. Wenn auch die religiöse Frage durch die einmütige von oben dekretierte Einstellung zur Religiosität, wie sie im Dogma der katholischen Kirche Form gewonnen hat, für die Allgemeinheit gelöst erscheint, so hat sie doch gerade bei den hervorragendsten Vertretern der Klassik eine ganz persönliche Note bekommen, an der nicht zuletzt der Jansenismus beteiligt ist. Dekretiert wie die Religion ist die ökonomische Einstellung, während man zur sozialen noch nicht recht gelangt. Auf dem Gebiet der theoretischen Werte ist das eigentlich maßgebende Prinzip, das der Allmacht des Verstandes, das Prinzip des Rationalismus; auf poli-

tischem Gebiete findet es seine Entsprechung in einem Absolutismus als verstandgewollte Form der Herrschaft: Das oberste Ich auf der politischen Stufenleiter dekretiert kraft seines Verstandes, dem sich die andern Iche beugen. Es ist ein ordnendes Prinzip, und dieses ordnende rationalistische Prinzip liegt als harmonie- und formschaffendes letzten Endes auch der klassischen Kunst zugrunde. Es findet eine Rationalisierung des künstlerischen Erlebens statt, die sich in der bewußten Stoffwahl äußert. Der viel zitierte Satz: «On subit ses sujets, on ne les choisit pas», hat bei den klassisch gerichteten Künstlerpersönlichkeiten keine Geltung. Es findet gleichzeitig eine Rationalisierung des innern Ausdrucks durch den Willen und die kritische Urteilskraft statt, endlich auch eine Rationalisierung der letzten äußeren Form. Das Wichtigste aber ist die vollendete Durchsetzung des innern Ausdrucks eben durch diese Form. Diese formale Ausgeglichenheit zwischen Form und Inhalt mit Ausscheidung alles Zufälligen macht das eigentliche Wesen der französischen Klassik in formaler Hinsicht aus. Dieses Formprinzip steht im engen Zusammenhang mit einem ökonomischen Prinzip, dem der Erreichung der größten Wirkung mit dem geringsten äußerlich bemerkbaren Aufwand von Kraft und Mitteln.

Das Verständnis für die französische Klassik erfordert eine starke Einfühlungsfähigkeit, die namentlich für den Nichtfranzosen schwer zu erreichen ist. Die französische Klassik ist eingelagert in einen normativen Wertzusammenhang, den wir uns immer neu erschaffen müssen. Darin liegt aber ein wesentlicher Unterschied gegenüber unserem Verhältnis zu den Griechen oder zu Shakespeare. Bei den Griechen haben wir eine Einheit mythisch religiöser Natur, die wir ohne Mühe aus unserer heutigen Epoche heraus erleben können, weil diese eben als komplizierte jene als elementare in gewissem Sinn in sich begreift. Bei Shakespeare aber haben wir eine starke Differenzierungsperiode, die die definitive Synthese so wenig erreicht hat wie unsere eigene Zeit.

Durch die Anwendung des oben genannten ökonomischen Prinzips erweckt die französische Klassik den Eindruck der Nüchternheit auf der einen, den der Rhetorik auf der andern Seite, den man oft genug seit Lessing gerade in Deutschland als das Charakteristische hervorgehoben hat. Man beachtet dabei viel zu wenig, welch ungeheure Zucht des Menschen notwendig war, um diese Knappheit des Ausdrucks zu erreichen. Die französische Literatur der klassischen Zeit ist durchaus Linienkunst. Wie im Barock der Architektur das

Hauptgewicht auf die Linienführung gelegt wird, so ist auch in der Menschendarstellung, in der Leidenschaftsdarstellung das Hauptgewicht nicht auf das Individuelle, die Laune der Natur oder der Menschen, sondern auf das Typische gelegt. Der Rationalismus der Zeit läßt den Menschen auf die Erschöpfbarkeit alles Menschlichen hoffen, er läßt aber gleichzeitig — und hierin ist er mit der Scholastik verwandt — die Varietas auf die Spezies und die Spezies auf den Typus zurückführen. Typen aber sind Konturenfiguren, in die der reiche Inhalt des Lebens erst eingefühlt werden muß. Man kann also die französische Klassik zu definieren versuchen als eine Kunst der Typenzeichnung mit größtmöglichster Sparsamkeit der künstlerischen Mittel, in der einem allgemeinen Inhalt eine nach Möglichkeit allgemeine Form entspricht. Die Größe dieser Kunst liegt darin, daß der Typus genügend weit gefaßt ist, um eine unendliche Zahl von Varietäten in sich aufnehmen zu können, so daß ihre Menschen tatsächlich eine Allgemeingültigkeit beanspruchen können. Diesen Typus des Menschen theoretisch erkannt zu haben, ist das Werk des Philosophen der Zeit, Descartes, ihn künstlerisch geformt zu haben, das der großen Dichter.

Aber beachten wir noch eines. Bei den großen Persönlichkeiten der klassischen Zeit, einem Racine, Larochefoucauld, finden wir neben dieser Formkunst noch ein weiteres, die religiöse Einstellung gegenüber dem Leben. Auch bei Molière können wir sie unschwer feststellen, denn Religiosität ist ja die Beziehung jedes Einzelerlebnisses auf den Totalsinn des Lebens. Dies im einzelnen auszuführen, würde uns vom Thema abbringen, ich werde bei anderer Gelegenheit ausführlich darauf zurückkommen.

Die Klassik schafft also Typen, sie sucht adäquate Formen; der Dualismus zwischen Schicksal und Wollen ist ihren Werken immanentes Formprinzip. Das Klassische nun wird im Verlauf der französischen Kultur und Geschichte immer wieder durchbrochen, um immer wieder neu zu erstehen. Die Klassik ist letzten Endes die absolute Norm, an der die individuellen Werte immer wieder gemessen werden, bewußt im 18. Jahrh., im Zeitalter eines Voltaire, unbewußt im 19. Jahrh., um dann um die Jahrhundertwende wieder besonders stark betont zu werden. Der «Romantiker» Gautier kann sich ihr auf die Dauer so wenig entziehen wie der «Realist» Flaubert oder der «Symbolist» Verlaine, nur daß das Formprinzip Metamorphosen durchgemacht hat, die im kausalen Zusammenhang mit dem jeweiligen Kulturzustand stehen. In der Entwicklung der

französischen Kunst finden wir einen ewigen Hang zum Typus, und wenn die Romantik gegen die Klassik ankämpft, so tut auch sie es deshalb, weil ihr die Typen mit der Zeit, die sie schuf, allzu verwachsen erscheinen, weil ihr für ein Zeitalter des Individualismus die Regeln für Form und Inhalt zu eng erscheinen. Die Romantik füllt die linearen Konturen mit Farbe, bringt als Neues das Ich in die Kunst, diese ungeheure Entdeckung des Schweizers Rousseau.

Noch deutlicher wird der Einfluß des klassischen Prinzips bei den Parnassiens und ihrem Meister avant la lettre, Leconte de Lisle, bei ihrem bedeutendsten Vertreter, Hérédia. Hier hat sich die Klassik dem Platonismus vermählt, der nicht mehr Typen, sondern an deren Stelle Ideen, Urbilder im platonischen Sinn erstrebt. Ist die romantische Kunst auf Farben ausgegangen, so der Parnaß auf die Raumwirkung, auf Architektur und Skulptur. Aber dadurch waren auch die Grenzen dieser beiden Epochen der Kunst gegeben. Es ist ein schönes Wort von André Gide, daß alle fünfzig Jahre Lessings «Laokoon» wieder gelesen oder widerlegt werden müßte. Es ist nicht anzunehmen, daß Baudelaire, daß Verlaine ihn wirklich gelesen haben, aber sie haben seine Gedanken über die Grenzen zwischen bildender Kunst und Dichtung erlebt. Auf die Typisierung aber arbeitet Baudelaire hin, Typisierung durch höchste Form, während uns Verlaine aus dem Reiche der lebendigen Farben, Harmonien und Kontraste ins Reich des Grau und der Nuance emporführt. Zu Unrecht bezeichnet man Verlaine als Impressionisten, denn auch sein Erleben augenblicklicher Seinszustände steigert sich wieder zu typischen Erlebnissen eines Kindes seiner Zeit.

Kaum bei einem andern der Modernsten nun finden wir die klassische Kultur dermaßen als Grundlage des künstlerischen Erlebens wie bei Gide. Eine lange Linie der Kultur und Kunstentwicklung hat in Gide einen vorläufigen Abschluß gefunden. Sie fand ihn in einer Umkehrung der historischen Reihenfolge der Ereignisse und spiegelt diese getreu wider.

I. Sachregister.

II. Namenregister.

Nachtrag.

Zu S. 136 (Spitzer): Spitzers Deutung des vielumstrittenen Typus *C'est mon ami qui sera content* dürfte bestätigt werden durch die in den Cent nouv. nouv. häufige umgekehrte Stellung: *Qui fut bien mal content, ce fut nostre homme* (Nr. 18, vgl. Nr. 20, Nr. 17, 24, 85, 89 usw.). Dagegen liegt in dem Typus *c'est Madame la baronne qu'est mal* (erregte Meldung eines Dieners) wohl kein umschreibendes *c'est . . . qui* vor. Vielmehr zeigt sich hier die «Teilung in Synthese und nachfolgende Analyse», die A. Franz, «Zur galloromanischen Syntax» (Jena 1920, S. 4) in der erregten Rede lothringischer Bauern

beobachtet hat. Danach sagen diese (etwa auf die Frage: «Warum arbeitest du nicht?»): «*Ma scie; elle ne coupe plus!*»; «in *ma scie!* liegt schon der ganze Satzinhalt» (Franz). Dafür kann nun eintreten: *C'est ma scie, qui ne coupe plus!*, vgl. Molière, Jal. du Barb., scène VI (I, 31): Auf die Frage des Doktors: «*Qu'y a-t-il?*» antwortet Gorgibus: «*C'est mon gendre et ma fille qui ont eu bruit ensemble*». Es ist dies ein weiterer Beleg für das von mir S. 87 beleuchtete Haften am Konkreten, welches die Sprache Mindergebildeter (zumal in der Erregung) charakterisiert und das sich auch in dem afrz. so häufigen Typus *de sa terre le cungea pur la reïne qu'il ama* ('weil er die Königin liebte, wegen seiner Liebe zur Königin', Marie de France, Chèvrefeuille, Bartsch-Wiese 50, 14) zeigt (vgl. Meyer-Lübke III 583 und F. Strohmeyer, Über verschiedene Funktionen des afrz. Relativsatzes, Berl. Diss. 1892), dem übrigens auch die Entstehung der unlateinischen Konstruktion *il le fit pour me servir* (< *il le fist por mei | servir* 'er tat es um meinetwillen, und zwar, um mir zu dienen', vgl. Suchier, Gröbers Gr. I^2, 814) zu verdanken ist, wie auch die Entstehung des a. c. i: 'ich sehe ihn | fliehen' > 'ich sehe | ihn fliehen', vgl. Brugmann, Kurze vgl. Gr., S. 604 (§ 807) und der Typus *Restoit seulement le moine à pourvoir* (Rabelais I, ch. 52; 'der Mönch, als zu Versorgender' = 'die Versorgung des Mönches'; vgl. Literaturblatt 1922, Sp. 106 ff.). *C'est madame la baronne qu'est mal* heißt also: 'Es handelt sich um die Frau Baronin; diese ist (nämlich) krank'.

Zu S. 85 ff. (Lerch): Wie kompliziert die Fragen der Wortstellung sind, ersehe man aus der Äußerung Stendhals (der bekanntlich im allgemeinen nicht sehr sorgsam feilte): «Souvent je réfléchis un quart d'heure pour placer un adjectif avant ou après son substantif» (Lettre à Balzac in La Chartreuse de Parme, Paris, M. Lévy Frères 1853, p. 58). Dadurch werden meine Ausführungen *Archiv*, Bd. 139 (1920), S. 248 bestätigt. Lerch.